

Aline Alves Arruda
Cristiane Côrtes
(Organizadoras)

ANAIS DO
VI COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS
LITERATURA E DIVERSIDADE

Belo Horizonte
FALE-UFMG
2014

C719a

Colóquio Mulheres em Letras (6. : 2014 : Belo Horizonte, MG) Anais do VI Colóquio Mulheres em Letras [recurso eletrônico] : literatura e diversidade / Aline Alves Arruda, Cristiane Cortês (organizadoras). – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2014.

1 PDF.

Trabalhos apresentados no VI Colóquio Mulheres em Letras : literatura e diversidade, realizado pela Faculdade de Letras da UFMG, nos dias 9, 10 e 11 de abril de 2014.

Inclui referências.

ISBN: 978-85-7758-242-6.

1. Mulheres na literatura – Congressos. 2. Mulheres e literatura – Congressos. 3. Literatura brasileira – Escritoras – Congressos. 4. Jesus, Carolina Maria de, 1914-1977. – Crítica e interpretação – Congressos. I. Arruda, Aline Alves. II. Cortês, Cristiane. III. Título.

CDD : 809.89287

VI COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS
LITERATURA E DIVERSIDADE
Belo Horizonte, 09, 10 e 11 de abril de 2014-08-25

Homenagem
Carolina Maria de Jesus
(1914 – 2014)

Escritoras convidadas

Amelina Chaves
Ana Martins Marques
Conceição Evaristo
Maria José de Queiroz

Belo Horizonte/MG
FALE/UFGM

COMISSÃO ORGANIZADORA:

Constância Lima Duarte

Aline Alves Arruda

Ana Caroline Barreto Neves

Claudia Maia

Maria do Rosário Alves Pereira

Maria Inês Marreco

Maria Lúcia Barbosa

REALIZAÇÃO:

Grupo de Pesquisa Letras de Minas

coloquiomulheres@gmail.com

www.mulheres.letras.ufmg.br

Apoio:

CENEX/FALE – UFMG

FALE/UFMG

Pós-Lit/UFMG

ANAIS DO VI COLÓQUIO MULHERES EM LETRAS

LITERATURA E DIVERSIDADE

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisa **Letras de Minas** foi criado em 2006 com o objetivo de discutir textos teóricos, produzir e publicar textos acadêmicos e realizar eventos relacionados à literatura feita por escritoras. Nosso Colóquio **Mulheres em Letras** de 2014 é a sexta edição de um evento que cada vez tem reunido mais pesquisadores envolvidos com o estudo da literatura de autoria feminina.

Neste **VI Colóquio**, realizado entre os dias 9 e 11 de abril, foram mais de 100 trabalhos inscritos para apresentação em forma de comunicação, diversas mesas redondas, performance e depoimentos de escritoras. Desde a abertura, com a palestra do professor José Carlos Sebe Bom Meihy, a homenageada deste ano, Carolina Maria de Jesus, em seu centenário, revelou-se tema de estudo de vários pesquisadores de todo país. Além dela, outras escritoras foram tema de trabalhos como Hilda Hilst, Nérida Piñon, Ana Miranda, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Lygia Fagundes Telles, Maria José de Queiroz, Clarice Lispector, Teresa Horta, Ana Cristina César, entre muitas outras. Os trabalhos apresentados podem ser conferidos nestes Anais, que agora apresentamos. Os textos estão organizados por ordem alfabética do primeiro nome do autor ou autora.

Pela organização

INDICE DE TEXTOS

Autores e trabalhos

- Alessandra Corrêa de Souza - “As interseções e as diferenças nos discursos de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* e Delia Zamudio em *Piel de mujer*”
- Alex Sander Luiz Campos - “Vivo uma realidade e dentro dela crio outra”: Bruna Lombardi e seu *Diário do grande sertão*
- Aline Alves Arruda – “A escrita performática de Carolina Maria de Jesus em ‘Minha vida’ e ‘Sócrates africano’”
- Aline Cristina Teixeira; Daniela Ap. de Melo Costa; Ozana Ap. Sacramento (orientador) - Poesia e fé: uma leitura de *Caminho de Dentro*, de Carmem Quintão
- Aline Deyques – “Entre tempos: A construção do sujeito pós-moderno e a poética de Elizandra Souza”.
- Amanda Crispim Ferreira – “Para além do testemunho, a obra poética de Carolina Maria de Jesus”.
- Ana Cláudia Guimarães Senna – “A melancolia em Ana C.: essas areias pesadas...”
- Ana Cláudia Sampaio Martins – “*Azul é a cor mais quente* e *La vie d’Adele* à luz da teoria queer”
- Ana Luiza Nunes Almeida – “A representação do homoerotismo no discurso de Cíntia Moscovich, em *Duas iguais*”
- André de Souza Pinto – “Genealogias e heranças: *Homem de sete partidas*, de Maria José de Queiroz”
- Ângelo Pereira da Fonseca Neto – “A pretensão poética dos 'Pensamentos', e a dimensão apologética do verso: o dialogismo entre Blaise Pascal e Adélia Prado”.
- Cristiane Côrtes – “A poética do fora e a escrita de Carolina Maria de Jesus: gênero e subalternidade”
- Danielle Cristina Anatólio dos Santos; Geny Ferreira Guimarães; Hildália Fernandes Cunha Cordeiro – “Projeto Carolinas ao vento, centenária e atemporal: difundindo nossas negras memórias”.
- Deise Mara Balieiro – “A imagem da “solteirona” na obra e vida da escritora Tania Jamardo Faillace”
- Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli – “A supressão das liberdades”
- Eliana da Conceição Tolentino – “De Maria Lysia para...”

- Eliane da Conceição Silva – “A representação da mulher em Carolina Maria de Jesus: entre o estereótipo e a escrita de si”
- Elisângela Aparecida Lopes – “A identidade individual e familiar em questão: estudo do romance *A manta do soldado*, de Lídia Jorge”
- Helena Alvim Ameno; Nilson Antônio Silva – “Vozes documentais das mulheres nos textos literários”
- Heleniara Amorim Moura – “Lysia de Araújo e o realismo mágico da pós-modernidade”
- Helga Maria Lima da Costa – “Maura Lopes Cançado: a escrita como liberdade da loucura”
- Hilda Menezes da Silva Cordeiro – “Vozes e silêncios em *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon”
- Iara Christina Silva Barroca - “Lya Luft: biografia e percursos literários em 50 anos de vida escrita”
- Iêdo de Oliveira Paes - “*A Sentinela*: da submissão ao desejo – o olhar luftiano que espreita”.
- Iracema Goor Xavier – “Rendas e bordados: o lirismo de Florbela Espanca”
- Isabela Roque Loureiro – “Os contos na revista *Nuevo teatro crítico*: os discursos ficcionais sobre a mulher no séc.xix”
- Ivana Teixeira Figueiredo Gund – “Sabores e saberes de Paris: Maria José de Queiroz”
- Iza Condé da Cruz – “Maria Lysia Corrêa: ‘Minha vida em uma página’”
- Jonas Miguel Pires Samudio – “Três movimentos no branco: espaço-texto em Maria Gabriela Llansol”
- José Carlos Sebe Bom Meihy – “Anos ou danos dourados? Modernização, escrita feminina, diários mineiros - Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado”
- Joy Nascimento Afonso – “Amor e transgressão de gênero em *Kitchen*, de Yoshimoto Banana”
- Joyce Glenda Barros Amorim – “Amor, poder e violência no conto ‘Colheita’, de Nélide Piñon”
- Juliana Leal – “Construções de *Eus* em Clarice e Pina”
- Karina Lima Sales – “A poesia-denúncia de Dinah em *De passagem mas não a passeio*”

- Kelen Benfenatti Paiva – “‘Secção das Senhoras’: a presença feminina no jornal oitocentista *O domingo*”
- Késia Oliveira – “O crime e o discurso amoroso em Maria José de Queiroz”
- Laile Ribeiro de Abreu – “Intercessões pertinentes na ficção de Rachel de Queiroz”.
- Luciana Paiva Coronel – “Escrita e moradia em Carolina Maria de Jesus e Virgínia Woolf”
- Luísa Lagoeiro Ferreira – “Griselda Gambaro, Inés Margarita Stranger, Maria Adelaide Amaral e a dramaturgia feminina na América Latina da década de 1990”.
- Luiz Henrique Silva de Oliveira – “Autoria e personagens femininas no âmbito do negrismo em romances brasileiros”
- Luiz Lopes - “Clarice Lispector: a literatura e o irreparável”
- Máira Fonseca – “A moda nos jornais oitocentistas são-joanenses: por um possível exercício da opinião feminina”
- Maria Inês de Moraes Marreco – “As horas da alma: reflexões sobre a poesia de Yeda Prates Bernis”
- Maria Madalena Magnabosco – “As fronteiras da palavra em Carolina Maria de Jesus”
- Maria Nazareth Soares Fonseca – “*Catar papel se limita com escrever*: rompendo os muros da miséria silenciada”.
- María Rocío Cobo Piñero – “*Song for Anninho*: um blues feminino em Palmares”
- Maria do Rosário Alves Pereira – “Disciplina e interdição em um corpo envelhecido: ‘Senhor diretor’, de Lygia Fagundes Telles”
- Mariana Bisai Quillici – “Olga Benario: a memória presente em uma epístola autobiográfica”.
- Mário Augusto Medeiros da Silva – “Carolina Maria de Jesus e o associativismo político cultural negro nos anos 1960”
- Michelle Pinto da Silva – “Identidade e memória em *Ponciá Vicêncio*”
- Osmar Pereira Oliva – “A fome da escrita – paratextos no *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus”
- Ozana Aparecida do Sacramento – “Caminhos memorialísticos de uma mulher de fé”
- Paulo Roberto Barreto Caetano – “Vertigem da palavra: poemas eróticos de Maria Teresa Horta”
- Rafaela Pereira – “Afrorretratos: as mulheres na obra de Cristiane Sobral”

- Rilza Rodrigues Toledo – “Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus: resgate da memória e construção da identidade”
- Risolete Maria Hellmann: “Emília Moncorvo Bandeira de Mello e seus outros ‘eus’: uma escritora do século XIX”
- Rita de Cássia Silva Dionísio Santos – “A literatura infantojuvenil brasileira pelas letras de escritoras mineiras: Henriqueta Lisboa e *O menino poeta*”
- Roberta Maria Ferreira Alves – “Palavra escrita: instrumento de resistência nas vozes narrativas de Carolina e Miss Celie”
- Rosânia Alves Magalhães – “A escrita feminina em Ponciá Vicêncio”
- Rubens da Cunha – “Tentativas de diálogo: sobre a divulgação do teatro de Hilda Hilst”
- Simone Garcia de Oliveira – “A subversão linguística pós colonial na escrita de Arundhati Roy e em sua tradução para o português: um processo de descolonização literária”
- Sônia Yoshie Nakagawa – “Estudo dos elementos narrativos da Coleção Biblioteca das Moças e as repercussões desse modelo feminino em narrativas de autoria feminina”
- Sueli de Jesus Monteiro – “O discurso da mulher negra acadêmica na literatura afro-brasileira”
- Vanessa Caspon – “A experiência do feminino em ‘Daddy’, de Sylvia Plath: autoridade, silenciamento e autonomia”
- Verônica Gomes Olegário Leite – “A representação das cidades em *Como me contaram: fábulas históricas*: um recorte biografemático de Maria José de Queiroz”
- Virgínia Bazzetti Boechat – “De folguedos, barcarolas e nervuras - *Bailias*, de Catarina Nunes de Almeida”
- Viviane Caminhas Santana – “Construções e representação de gênero e sexualidade feminina em *Ciranda de Pedra*”

AS INTERSEÇÕES E AS DIFERENÇAS NOS DISCURSOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM QUARTO DE DESPEJO E

DELIA ZAMUDIO EM *PIEL DE MUJER*

Alessandra Corrêa de Souza*

“(...) *falar é existir de modo absoluto para outro.*”

(FANON, 1979:17)

As autoras Jesus e Zamudio são mulheres negras e pobres, a primeira leva o epíteto de favelada, portanto pertencem ao grupo dos subalternos, dos sem voz, que a partir da literatura testemunho começam a falar por si mesmos. Spivak traz à tona em seu livro *Pode o Subalterno Falar* algumas máximas que corroboram como aporte teórico a presente comunicação, ou seja: “não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar contra a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido” (SPIVAK, 2012, p.17).

Para Spivak (2012) a mulher subalterna encontra-se numa posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero. A mulher como subalterna não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para ser escutada ou lida e foi isso que detectamos no levantamento bibliográfico feito sobre as autoras aqui mencionadas. Cabe salientar que Carolina Maria de Jesus volta à invisibilidade e morre pobre em 1977, “esquecida” pela crítica literária, pelos jornalistas e pelos meios de comunicação. A partir dos últimos anos, a autora retorna à cena pela sala de estar dos acadêmicos, pós-graduandos, professores que começam a investigá-la em monografias de finais de curso, dissertações, teses e artigos atuais, tanto que neste VI Colóquio Mulheres em Letras – Literatura e Diversidade, a homenageada nada mais é que uma das autoras mais representativa da literatura brasileira que o cânone ainda reluta em recebê-la como obra significativa de nossa literatura, mas acredito que nós, os investigadores que fazemos parte de um grupo que não aceita o discurso oficial, o Poder como o único detentor da verdade, procuramos verdades no plural e isso nos une, pois como dizia Carolina, a “favela” é o quarto de despejo dos excluídos, tomamos o substantivo

* SOUZA, C. Alessandra. Mestre em Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, atualmente doutoranda em literaturas hispano-americanas pela mesma instituição. Professora Assistente na Universidade Federal de Sergipe, Aracaju – Sergipe. E-mail: espanholufrj@hotmail.com.

como metafórico para retratar que Jesus hoje em 2014 (re)torna viva, como sempre sonhou e idealizou em sua obra mestra: *Quarto de Despejo – diário de uma favelada*. Já a nossa segunda autora, Delia Zamudio, tão relevante quanto à primeira, no entanto, não é mencionada pelos críticos literários conceituados. No levantamento da fortuna crítica sobre a autora, foram encontradas poucas menções sobre a sua representação na cultura afro-peruana, apenas é observada pelos autores e investigadores do Centro de Desenvolvimento Étnico (CEDET) e em um artigo de autor estrangeiro, HARRIS, 2011.

Para fundamentar a primeira hipótese, utiliza-se o texto de José Miguel de Oviedo (2010), ele não a identifica como pertencente à literatura testemunho, tampouco, sujeito de sua história - define o gênero testemunho; onde e como iniciou; os países; e os autores representantes do gênero, a saber - Elena Poniatowka(1933), Carlos Monsiváis (1938) no México; Rodolfo Wash(1927-1977) na Argentina; Hernán Valdés no Chile; Miguel Barnet (1940) em Cuba; Omar Cabezas (1950) em Nicarágua; Rigoberta Menchú (1959) em Guatemala.

A partir da constatação do crítico literário mencionado, Spivak em *Pode o subalterno falar?* É tão atual e paradoxal ao mesmo tempo, pois o crítico não menciona *Piel de Mujer* de Delia Zamudio ao gênero testemunho. A saber: “(...) em meados dos anos sessenta – uma década que, como estamos vendo foi de excepcional riqueza criadora no campo da prosa, surgiram no México, Argentina, Cuba e outros países diversas manifestações de um novo gênero, literatura testemunho, o novo é relativo ao momento histórico que o estimulou, o gênero já existia, o que resultava novo era sua reflexão, suas fortes raízes sociais e sua popularidade. O testemunho é um gênero híbrido, todo testemunho é primordialmente o relato ou versão de um sucesso real que o narrador e seus leitores compartilham como membros de uma mesma comunidade. O testemunho é uma mescla de reportagens jornalísticas, reflexão ensaística, investigação social, documento vivo e outros.” (Oviedo: 2010, p.372,373).

Bella Jozef (2007) discorre sobre o papel da literatura e da ideologia - “o ideológico e o literário constituem unidade indivisível e suas relações recíprocas representam o mundo, a obra literária está permanente aberta através do tempo, a diferentes criadoras, e cada momento histórico realiza sua atualização da mensagem, superando a dimensão sincrônica.” (Jozef : 2007, p.30-31)

Jozef ilumina a constatação sobre a exclusão das autoras Delia Zamudio e Carolina Maria de Jesus ao cânone e como representantes do gênero testemunho. Cabe salientar que o discurso não é analisado, apenas como um objeto ‘verbal’ autônomo, mas como uma interação situada, como uma prática social ou como um tipo de comunicação numa situação

social, cultural, histórica ou política. (DIJK, 2008, p.12). O poder simbólico determina que “políticos têm acesso ao discurso público devido ao seu poder político, professores, devido aos recursos de conhecimento. Se o poder é definido em termos de controle de (membros de) um grupo sobre outros, então tais formas de poder político, acadêmico ou empresarial realmente se tornam efetivas se fornecem acesso especial aos meios da produção discursiva e, portanto, ao gerenciamento das mentes do público.” (DIJK:2008, p.23). Assim, problematiza-se que o poder simbólico como o discurso do poder associados à historiografia oficial são responsáveis pela negação das obras *Quarto de Despejo – diário de uma favelada* e *Piel de Mujer* ao cânone e críticos como Oviedo, Sklodowska e outros que foram observados no decorrer do presente texto.

Pois bem, o que há para nós além dos estereótipos que nos cercam? Onde estão as memórias, histórias e trajetórias que não se encerram e nos encerram como vencidos?

Pensamos que as respostas a tais perguntas não podem ser elucidadas sem que olhemos para os indivíduos fora da lógica da razão indolente (SANTOS, 2008) sem que procuremos as narrativas que muitos ficam sem saber por ficarem ocultas ou ocultadas nas brumas do cotidiano. Apesar de “esquecidas”, porque não registradas em livros, histórias brotam nascem-morrem todos os dias. Histórias jazem nas memórias dos sujeitos à espera de quem as registre de quem as decifre. Deste modo, buscamos balizar nossa argumentação nas histórias de mulheres negras que, nas suas trajetórias, transformaram as poucas oportunidades recebidas em âncoras para (re)escrita de suas vidas pessoais e profissionais.

A experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição política e filosófica ocidental conhece e considera importante (SANTOS, 2008, p.101). O pensamento deste autor nos fez refletir a respeito das racionalidades outrora invisibilizadas à razão indolente. Há neste momento um desperdício dessa experiência social em função daquilo que o autor chama de um modelo de racionalidade que funciona no/com o apagamento de outras racionalidades possíveis.

Quais são as interseções nas obras *Quarto de Despejo* e *Piel de Mujer*? O que há de comum entre Carolina e Delia? Quais são os interditos e os não-ditos dessas autoras? cremos que, para essas mulheres, a razão indolente não seria um impedimento para desconstrução do discurso hegemônico a fim de (re)significar os espaços demarcados e supostamente destinados à mulher negra. A experiência social que Jesus e Zamudio partilham tece outras redes para a desconstrução do discurso do “poder” que, segundo Chauí (1982), unifica classes, é neutro, histórico e atemporal. Essa suposta unificação é hierarquizada, assimétrica, desigual; funciona como um véu que invisibiliza a diversidade.

Cheguei em casa, aliás, no meu barracão, nervosa e exausta. Pensei na vida atribulada que eu levo. Cato papel, lavo roupa para dois jovens, permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. (JESUS, 2000, p.9)

No sé, pero siempre he tenido un sentido rápido, pude darme cuenta de que mi madrina no había pensado en mí como en un ser humano, con ese cariño que ella fingía tenerme. Para ella yo era una chica que no le costaba nada. Al llegar a casa sufrí muy malos tratos, muchos golpes; pero no quería volver a la casa de mi mamá porque, a pesar de todo, estaba aprendiendo. (1995,p.37)

A partir das citações acima, podemos modalizar algumas hipóteses nos discursos de Carolina e Delia, a primeira chega cansada, pois suas diversas atividades a esgotam e mesmo assim não consegue alcançar o almejado, uma vida digna e uma alimentação saudável aos seus filhos, tanto que afirma que chegou a casa, mas ao mesmo tempo, refuta e não considera aquele espaço onde vive como seu, como ideal. Já, a segunda, ainda adolescente tem uma atitude bem crítica, sabe que a madrinha está fingindo carinho por ela, mas aceita ser castigada, pois tem uma meta, que é estudar, aprender a ler, sabe que se for morar com a mãe, terá que cuidar dos irmãos menores e a dita “protetora”, utiliza-se do jogo para explorá-la e em troca, a deixa estudar à noite, depois de todas as tarefas concluídas.

Já que a questão racial está presente em nossa sociedade ora como tema de análise, ora como objeto de preocupação. Propomos refletir a apropriação do passado, não para conhecê-lo “como ele foi de fato”, mas para sabê-lo como um possível ameaça ao presente (BENJAMIN, 1994). Perigo que emerge nas práticas racistas que não se realizam/falam no “vazio”. Numa perspectiva social, há sentido e significação nessas práticas, cujo significado realiza-se através de um complexo de fatores sociais.

Não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra está sempre carregada e um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos aquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas concernentes à vida. (BAKHTIN e VOLOSHINOV, Apud KESKE, 2004, p.4.)

Rediscutir o que outrora fora compreendido pela razão ocidental como fragmentação possibilitaria observar sob outras perspectivas sujeitos como as autoras citadas e suas experiências sociais e racionalidades como um terceiro discurso (OLIVEIRA e ALVES, 2006), cujo enredo não necessariamente seria o reverso ou a rejeição do pensamento hegemônico. Terceiro discurso esse que foge aos padrões e aos significados das práticas racistas. As teias do discurso do poder: duas mulheres, um discurso e as diversas possibilidades:

Cena1: “Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente à favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos.” (JESUS, 2000, p. 17)

Cena 2: “En el colegio la única negra era yo. Cualquier cosa que hacía, las otras niñas decían: ‘mire, señorita, la negra esta, la negra el otro’. Siempre me estaban riñendo, Muchas veces no tenía que ver con los problemas de las otras, pero al final era yo la castigada. Tan cruel era la profesora que me ponía de rodillas sobre chapitas. Tantas veces los hacía que me dejaban marcadas y lastimadas mis rodillas, incluso a veces me sangraban. (ZAMUDIO, 1995, p.39)

Se alguns seres ao nascer, se veem destinados a obedecer; outros, a mandar (ARISTÓTELES, 2006, p.22), é preciso questionar os mecanismos que mantêm alguns grupos presos em um estereótipo. O pensamento de Aristóteles ratifica a nossa compreensão a respeito da perpetuação de padrões do discurso hegemônico. Há outros discursos a serem proferidos, ouvidos e aceitos tão válidos ou autorizados porque narram táticas que deflagram movimentos outros, não-hegemônicos que pressupõem uma estética e uma ética diferenciadas ou a reversão de uma hegemonia.

E é a partir de tal abordagem que vieram à tona a imbricação e a necessidade de analisar o corpus das autoras Carolina Maria de Jesus [(1960)2000] e Delia Zamudio (1995) como objetivo geral deste trabalho. Vale ressaltar que a primeira, em *Quarto de Despejo* – diário de uma favelada, utiliza a escrita como válvula de fuga, de uma sociedade que a exclui e a “jogou” na favela, lixeira, espaço de coisas ou pessoas descartadas, Jesus representa a favela como o inferno e a cidade de São Paulo como os jardins.

Já a segunda autora, em *Piel de Mujer*, consegue ser absorvida por empregos como doméstica, operária em joalheria, peixaria e laboratório farmacêutico. Participa de sindicatos, consegue mudar o rumo da história que foi predestinada às mulheres da sua etnia, como bem delimitado pela autora. Há semelhanças, entre elas, a brasileira usa a escrita como arma de denúncia, sonhava em publicar seus livros para sair do quarto de despejo e personificava uma vida feliz na casa de alvenaria, meta pessoal, ser poeta; a peruana: aprender a ler e seguir seus estudos, objetivos pessoais e políticos alcançados - consegue ser enfermeira, sindicalista, chegou a ser presidente do sindicato dos trabalhadores na sua região. Jesus consegue a publicação do seu livro *Quarto de Despejo* [(1960)2000] que se tornou um *best seller*, traduzido em mais de 13 idiomas e lido em 40 países na época da publicação, alcançou milhões de leitores mundialmente, vendeu mais que autores consagrados, no entanto, voltou à invisibilidade, foi esquecida pela crítica e não é representada como autora feminina de literatura testemunho para o cânone, alguns estudiosos nem a consideram como obra literária,

mas sim como depoimento de uma favelada que apresenta a fome, a pobreza de uma forma tão real e significativa que só as pessoas que passaram ‘fome’ como delimitada pela própria autora diversas vezes no livro *Quarto de Despejo* – diário de uma favelada têm propriedade para escrever e criticar. Em 1995 Delia Zamudio publica *Piel de Mujer* e não tem a mesma projeção editorial que a brasileira.

Para finalizar a presente comunicação, faz se necessário destacar a relevância da investigação por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque Carolina Maria de Jesus bem como Delia Zamudio são autoras femininas que são sujeitos de sua história e precisam ser estudadas e analisadas na academia para a formação intelectual dos acadêmicos, sobretudo nos cursos de letras, história, antropologia, sociologia, filosofia e outros. Em segundo, a pesquisa está em consonância com a tendência atual de estudos sobre obras literárias hispano-americanas e brasileiras que relacionam história e sociedade. Em terceiro, porque se propõe analisar a historiografia oficial, problematizando e comparando as obras literárias *Quarto de Despejo* - diário de uma favelada e *Piel de Mujer*, considerando-as como literatura testemunho. Finalmente, porque permitirá a ampliação dos conhecimentos sobre as autoras que não mencionadas no cânone. Assim, as categorias de análise desenvolvidas poderão vir a ser utilizadas por outros pesquisadores.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, HUGO. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**; tradução de Lyslei Nascimento, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ARISTÓTELES. **A Política**, tradução de Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas E Vol. I).

CARAZAS, Salcedo. Milagros. **Imágenes e Identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea**. Tesis: Para optar el Grado de Académico de: Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 2004.

_____. **Estudios Afroperuanos**. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas. Lima: Centro de Desarrollo Étnico, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **O discurso competente**. In: _____. Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1982.

DIJK, Teun A. van. **Discurso e Poder**. São Paulo: Contexto, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo, diário de uma favelada**, São Paulo: Ática, 2000.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. A modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2007.

KESKE, H. I. Dos sujeitos enunciadore e seus contextos dialógicos; Bakhtin seu outro. In: **XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da comunicação INTERCOM.**, 2004, Porto Alegre - RS. Comunicação, acontecimento e memória. Porto Alegre - RS: EDPUCRS, 2004. v. CD-ROM. p. CD-ROM-CD-ROM.

OLIVEIRA, Inês B. Aprendizagens culturais cotidianas, cidadania e educação. In: OLIVEIRA, Inês B. & SGARBI, Paulo, (orgs.) **Redes culturais e, diversidade e educação**. Rio de Janeiro: DPA, 2002.

_____ & ALVES, Nilda. **A Pesquisa e a criação de conhecimentos na pós-graduação em educação no Brasil**: conversas com Maria Célia Moraes e Acácia Kuenzer. Educação e Sociedade, Campinas: São Paulo, v. 27, n. 95, p. 577-602, 2006.

OVIEDO, M. José. **Historia de la literatura hispanoamericana**. De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

SANTOS, Boaventura Souza. Uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SKLODOWSKA, Elzbieta. **Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética**. New York: Peter Lang, 1992.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1942- **Pode o subalterno falar**. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa André Pereira Feitosa – Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

Zamudio, Delia. **Piel de Mujer**. Lima: Fovida, 1995.

“VIVO UMA REALIDADE E DENTRO DELA CRIO OUTRA”:

BRUNA LOMBARDI E SEU DIÁRIO DO GRANDE SERTÃO*

Alex Sander Luiz Campos**

*Gosto de arriscar, sinto prazer
nessas audácias, certas ousadias.
Minhas contradições se digladiam
sobrevivo de um instinto que me empurra
pra lugares onde moças não iriam.*

— Bruna Lombardi, *Diário do Grande Sertão*

Datados de agosto de 1985, será preciso recuar no tempo para pensar nas audácias, nas “certas ousadias” e nas contradições – principalmente, talvez, nas contradições – a que fazem referência esses versos de Bruna Lombardi.

Conta Nelly Novaes Coelho, em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, que Bruna Patrícia Romilda Maria Tereza Lombardi, nascida na capital fluminense a 1º de agosto de 1953, não tinha planos de ser atriz (COELHO, 2002, p. 97). Embora tenha começado a estudar teatro ainda na adolescência, foi trabalhando como modelo publicitária que custeou os estudos. Formada em Comunicação e Marketing, Bruna Lombardi veio notabilizando-se por vários trabalhos na televisão e no cinema, atuando como atriz, apresentadora e roteirista. O que talvez nem todos que acompanham a carreira de Bruna nessas áreas saibam é que, antes de interpretar a personagem Carla na novela *Sem lenço, sem documento* (1977-1978), sua estreia na rede Globo, ela já havia lançado, pelas edições Símbolo, um elogiado livro de poesias. *No ritmo dessa festa* (1976) chegou à segunda edição com 30 mil exemplares vendidos, o que demonstra ter tido, já de início, grande aceitação popular. Seria um erro explicar o sucesso do livro de estreia unicamente pela fama alcançada por Bruna como modelo. Se ainda assim fosse possível, como entender a qualidade dos versos de *No ritmo dessa festa*? A “festa” de Bruna Lombardi já se inicia com uma afirmação que contesta o senso comum: “quanto mais fundo entro na desordem / melhor me oriento.” (LOMBARDI,

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

** Mestre e doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (Belo Horizonte, MG). Tem trabalhos publicados sobre as escritoras brasileiras Maria Ribeiro e Rachel de Queiroz, a portuguesa Ana Plácido e a norte-americana Elizabeth Bishop. E-mail: <alexslc@ufmg.br>.

[1976?] [1976], p. 11). De alguma forma, está aí um programa poético que, longe de podar as possibilidades criativas, expande-as pelas direções mais insuspeitas. Aparentemente trivial, um poema como “Roda”, por exemplo, prenuncia e demonstra o cuidado formal característico da poeta, a vitalidade e o dinamismo de suas imagens, o trabalho constante com a experiência erótica. Apenas um fragmento:

me pega
não nega
se esfrega
se entrega
se larga
se deixa
se deita
me toma
pra briga
se intriga
comigo
não liga
pra nada
me avança
na raça
 me caça
me atiga
me amassa
me trança
castiga
mestiga
me lança
na cama
me obriga
me enlaça
me ataca
me ama
me passa
transpassa (LOMBARDI, [1976] [1976?], p. 123)

Vale ressaltar que, sobre *No ritmo dessa festa*, vários intelectuais manifestaram-se com apreço. Entre outros, podem ser citados Otto Lara Rezende – “Tão bela quanto Bruna, é a sua poesia” –, Fernando Moraes – “Bruna Lombardi é a prova de que a poesia é necessária” –, Henfil – “Uai! É Bruna Lombardi que faz as letras do Chico Buarque?” – e Gilberto Mansur – “Nem mesmo a beleza de Bruna consegue ofuscar a beleza da poesia de Bruna” (LOMBARDI, [1976] [1976?], quarta capa).

É necessário recorrer mais uma vez ao *Dicionário crítico* de Nelly Novaes Coelho. Graças a essa pesquisadora, ficamos sabendo que a criação poética para Bruna Lombardi nunca foi mera distração de suas outras atividades. Atraída pelas letras desde criança, foi sempre leitora de poesia e desde muito nova já ensaiava as primeiras

composições. Em razão desse pendor literário, passou a colaborar com poemas em revistas especializadas e suplementos literários, nacionais e estrangeiros (*Modern Poetry Studies*, *Tiempo de Poesía Brasileña*, apenas para citar alguns) (COELHO, 2002, p. 97). Traduções de suas poesias para várias línguas, incluindo o francês e o árabe, entraram na antologia *Voces femeninas de la poesía brasileña*, ao lado de versões de poemas de Cora Coralina, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst... (NERY *et al.*, 1979). Com a divulgação de seus poemas, Bruna pôde ser avaliada por críticos estrangeiros: segundo Paul Anders, por exemplo, em texto para o *The New York Times Literary Supplement*, a acessibilidade dos poemas da escritora carioca não pode ser confundida com simplicidade.¹ No Brasil, foi também antevendo uma confusão que Chico Buarque, no Prefácio a *No ritmo...*, defendeu a distinção seguinte:

Convém separar o rosto de Bruna da poesia de Bruna. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. Jamais ligue uma coisa à outra. O rosto acorda cedo, pinta-se, sorri, fuma albany, lava os cabelos e não tem cabeça para mais nada. O rosto é o rosto, não oferece perigo, é só vídeo. Anuncia, atrai, provoca, mas não dá. É o rosto das “três mulheres do sabonete Araxá”.² Já a poesia de Bruna é mais que dada, é escrachada, anda descomposta, morde, fuma de tudo, é áudio, é toque, é cheiro, pertence a um outro canal (BUARQUE. In: LOMBARDI, [1976?], p. 9).

Não poderia ser mais justa a recomendação de Chico Buarque; tratava-se, afinal, de distinguir a Bruna Lombardi dos anúncios de publicidade – cujo rosto é “só vídeo”, “[a]nuncia, atrai, provoca, mas não dá” – da Bruna poeta – cuja poesia “é mais que dada, é escrachada”, “pertence a outro canal”. Apesar de poder parecer até mesmo óbvia essa distinção, nem sempre ela tem sido feita. Se a poesia de Bruna pertence a “outro canal”, é muito possível que a imagem predominante que se tem hoje da mulher Bruna Lombardi seja apenas a da consagrada atriz e modelo. Comprova isso o fato de não termos, ainda, estudos aprofundados sobre sua obra poética – não obstante os elogios que seus livros sempre receberam.³ Se os versos de Bruna ainda aguardam a leitura crítica que merecem, o que dizer de outra Bruna, a da prosa, autora do romance *Filmes proibidos*, de 1990? E o que dizer, então, da Bruna autora de um “livrinho” curioso, de oitenta páginas, escrito em prosa poética

1 “Her poems are accessible without being simple.” (citado por SAMPAIO. In: NERY *et al.*, 1979, p. 83).

2 Chico faz referência ao poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, de Manuel Bandeira (*Estrela da manhã*, 1936).

3 Em busca na Plataforma Lattes <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual>>, foram encontrados apenas três pesquisadores com algum tipo de produção relacionada a Bruna Lombardi. Nenhuma dessas produções, ao que parece, põe em evidência o “outro canal” de que fala Chico Buarque – a carreira literária de Bruna (consulta realizada em 31 de março de 2014).

e versos livres, cuja capa traz uma imagem da bela atriz de olhos claros – a Bruna que “atrai, provoca” – caracterizada de jagunço (!), um sertanejo a “pitar” seu cigarro de palha?

Se quisermos ficar com a teorização de Philippe Lejeune (2008, p. 15), podemos dizer que esse “livrinho” pertence à chamada “literatura íntima”. Nele, tem lugar, de forma muito interessante, a poesia “dada” e “escrachada” de Bruna, conjugando criação artística e escrita do vivido. Trata-se do *Diário do Grande Sertão* (1986), registro poético das filmagens da minissérie *Grande sertão veredas* (1985), em que Bruna atuou como atriz, dando vida ao personagem Reinaldo, ou Diadorim, ou ainda “Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, [1956] 2011, p. 745).

Para entendermos o que é esse *Diário* e o que faz dele um livro excepcional na produção literária de Bruna Lombardi, é preciso lembrar um pouco o que representou a minissérie *Grande sertão veredas*, adaptação do romance homônimo de João Guimarães Rosa para a televisão. Com roteiro de Walter George Durst e direção de Walter Avancini, a minissérie, exibida inicialmente na TV Globo entre 18 de novembro e 20 de dezembro de 1985, no horário das 22h15, num total de 25 capítulos, teria, nas palavras de seu diretor, no mínimo dois significados: “primeiro, estimular para os que sabem ler uma aproximação com o belo mundo de Guimarães Rosa; segundo, levar para a grande maioria do público brasileiro, ainda infelizmente sem acesso ao mundo das letras, pelo menos um esboço desse magnífico universo” (GRANDE..., 2009, DVD 1, 01:40 a 02:08). É seguro que, para que tais objetivos fossem alcançados, um dos pontos mais cuidados tenha sido a escalação adequada de atores para viver cada papel. Tony Ramos foi escolhido para interpretar Riobaldo. Para interpretar Diadorim, Bruna foi a escolhida, convidada pelo próprio diretor, Walter Avancini, em 1982. Como puderam apurar Paulo Oliveira (1999) e Maria Munglioli (2006), a escalação de Bruna para dar vida a Diadorim não se deu ao abrigo de polêmicas. Esse foi, aliás, o assunto mais comentado pela imprensa antes da estreia da minissérie e dividiu opiniões. Para alguns, como José Lino Grunewald, foi um “achado”. Para outros – a maioria da crítica especializada em literatura –, a escolha de Bruna representava um erro, já que antecipava ao público espectador a identidade feminina de Diadorim. Além disso, levaria à descaracterização de uma das questões presentes no romance, a sugestão homoerótica (OLIVEIRA, 1999, p. 189; MUNGLIOLI, 2006, p. 16; 135).

Grande parte dessa polêmica em torno da escolha de Bruna para viver Diadorim se baseou no fato de ela ser, àquela altura, uma modelo famosa e símbolo sexual para o público masculino. O que parece ter sido pouco discutido na época, entretanto, e mesmo hoje, é o fato

de Bruna ter sido não apenas uma atriz/modelo escalada para viver uma personagem que nasceu na literatura, mas, o que talvez tenha sido mais interessante do que isso, também uma poeta, já com vários livros publicados, que se dispunha a “encarar” o universo de outro escritor – no caso, Guimarães Rosa. A palavra “encarar” não foi escolhida ao acaso: para Bruna, viver Diadorim foi um desafio. Desafio não só porque lhe custou estudo e pesquisa árduos para compor um personagem difícil e ambíguo – até mesmo quanto à sexualidade –, mas porque lhe exigiu que vivesse durante alguns meses no sertão do norte de Minas Gerais, a fim de que pudesse participar das gravações. Fazendo parte de uma equipe de mais de trezentos profissionais, entre atores e técnicos, e mais de dois mil figurantes eventuais, Bruna viveu, entre os meses de maio e junho de 1985, viajando por várias cidades do sertão, várias delas nomeadas na ficção de Guimarães Rosa. Pelo seu *Diário*, ficamos sabendo detalhes dos dias de gravação em Pirapora, Paredão de Minas, Buritizeiro, Porteirinha, Janaúba, e no município goiano de São Domingos. Tudo, na verdade, “tecido com a linha fina da poeta-prosadora” ([APRESENTAÇÃO]. In: LOMBARDI, 1987, p. 7). Inicialmente, o *Diário*... não foi escrito com vistas a uma publicação. A ideia de transformá-lo em livro veio do escritor Caio Fernando Abreu, que conta:

De certa forma, ajudei a inventar este livro. [...] Estava editando a revista *Around* quando me caiu nas mãos um texto de Bruna: os fragmentos de um diário escrito durante as gravações de *Grande Sertão: Veredas*. Fiquei tão encantado com – mais que tudo – o *clima* do texto, que liguei para ela: “Bruna, tua matéria é uma delícia. Sabe o que eu acho? Que ela daria um livro”.

Ela duvidou. Valeria mesmo a pena, interessaria a alguém? Insisti. Bruna falou que ia pensar, remexer no material. [...] Até que ela se decidiu. E mergulhou na reconstituição daqueles papéis, daqueles sertões. Obsessiva, bateu e rebateu originais, procurando essa coisa esquiva – a forma exata. De vem em quando, iluminações. Como as frases do próprio Guimarães Rosa que atravessam o texto – lembrando sempre que esse outro texto, o de Bruna, não existiria sem o de Guimarães. Nem o texto, nem a experiência (ABREU. In: LOMBARDI, 1987, orelha).

A presença de *Grande sertão: veredas* é, de fato, marcante no *Diário*..., que está repleto de citações (mais ou menos *ipsis litteris*) de Rosa e reflexões sobre alguns dos principais temas do romance, como a ambiguidade, a androginia, Deus e o Demo, a guerra, o que é o sertão, a natureza. Sobre essa última, há registro de paisagens, bichos, cenas e “presságios” do mundo natural:

sexta

O que realimenta, reenergiza, é a natureza.
Cachoeiras as mais belas, centenas, secretas, virgens.
O céu ilimitado. A terra. Raios. Relâmpagos, Coriscos.
A forte carga elétrica do sertão (LOMBARDI, [1986] 1987, p. 19).⁴

mato, acampamento

Fiquei horas observando tucanos, joaninhas, araras, lagartos, garças, tatus, coatis, capivaras, tamanduás, nhambus, antas, panteras, jaguatiricas.
Deus é um exímio desenhador.
Paca é um dos bichinhos mais lindos que há. Lindo paca.
“Sertão sempre. Sertão é quando menos se espera”
(DGS, p. 27).

11 junho

Hoje antes da gravação vi todas aquelas borboletas amarelas em volta. Tantas, uma nuvem. Aquilo assim me deu uma certeza (DGS, p. 63).

Engana-se, entretanto, quem pensa que o sertão que Bruna constrói literariamente em seu *Diário* é reprodução fiel do sertão de Guimarães Rosa. Bruna, por ser poeta e ter suas referências próprias – literárias, artísticas, pessoais, etc. – também contribui para esse universo como leitora, constrói uma “nova realidade” como poeta/atriz – “Vivo uma realidade e dentro dela crio outra.” (DGS, p. 51) – e tem com a literatura de Rosa uma complexa relação.⁵ Ela traz para o *Diário*... temas presentes em seus livros anteriores, especialmente em *Gaia* (1980) e *O perigo do dragão* (1984), como o erotismo e a vida no interior. Com um tratamento marcadamente distinto, a relação entre divindade e força diabólica, cara ao romance de Rosa, já havia sido pensada em versos do livro de estreia de Bruna:

Dentro de mim existe

um deus e um demônio

que são tão amigos

mas tão terrivelmente amigos

que ficam juntos

tomando porre

e dizendo besteira (LOMBARDI, [1976] [1976?], p. 13).

⁴ A partir de agora, citações do *Diário*... serão feitas com a sigla DGS seguida de indicação da página.

⁵ Algumas referências cinematográficas e literárias presentes no *Diário*... (LOMBARDI, [1986] 1987): *MASH*, filme norte-americano de 1970 (p. 17); *Apocalypse Now*, filme de 1979 baseado em obra de Joseph Conrad (p. 22); Rubem Fonseca, De Quincey, Michel Foucault (p. 35); Fernando Pessoa (p. 61).

São cerca de 100 textos que compõem o *Diário do grande sertão*. Quase todos são intitutados, quer pelo nome do lugar em que foram escritos, como “Paredão” (DGS, p. 57), quer pela data – seja ela mais ou menos exata, como “maio, quarta” (DGS, p. 17), “junho” (DGS, p. 18), “junho, 23” (DGS, p. 26), “24 de maio” (DGS, p. 33) –, quer por uma combinação de ambos ou outra característica qualquer, como em “Porteirinha, terça” (DGS, p. 36), “Paredão, êeeta abril” (DGS, p. 42), “domingo, 3 da mattina – Paredão” (DGS, p. 55) ou mesmo um ponto de interrogação – “?” (DGS, p. 59) – ou uma dúvida – “acho que hoje é 3” (DGS, p. 62). Há certa ordenação temporal nesses textos, mas nada que seja rígido. O primeiro deles, datado de “15 de abril [de 1985]”, fala, sobretudo, da chegada da equipe de filmagem ao sertão, com todo o desafio decorrente do transporte de aparelhos e toda a estrutura necessária para a gravação. De início, Bruna já traz o *Grande sertão* para seu texto quando cita um fragmento: “*O real não está na saída nem na entrada, ele se dispõe pra gente é no meio da travessia*” (DGS, p. 11). Em vários momentos, entretanto, ela faz o elogio da experiência, mostrando o quanto lhe foi importante poder conhecer intimamente o sertão de Minas. Já no primeiro comentário do *Diário*, diz Bruna: “Atravesso o sertão e ele é mesmo do tamanho do mundo. Tudo que li me vem à cabeça, mas viver a coisa é diferente. Não existe nada mais bonito na vida que ir ao encontro do desconhecido” (DGS, p. 11). No poema “Trabalho”, publicado em 1980, a poeta já tinha agradecido a Deus: “obrigada pelo desconhecido / por onde sigo tateando” (LOMBARDI, 1980, p. 60). No dia 7 de maio, voltará a destacar, no *Diário*: “Por mais que se leia o livro, a vivência é sempre surpreendente” (DGS, p. 13). E, de fato, o foi. Em vários momentos, Bruna narra acontecimentos impensáveis para uma mulher acostumada com a vida urbana, como quando mata um escorpião –

by night

Dei de cara com um escorpião no meu quarto. Frente a frente os dois num combate desigual. Ele andaluz me enfrenta numa espécie de flamenco enlouquecido enquanto eu o golpeio mortalmente com a minha havaiana.
[...]

day after

Fui tratada como herói de guerra pela equipe por causa do lance do escorpião, exceto por Avancini que me perguntou por que não o peguei vivo. Hoje não se fala em outra coisa. Não sei por que tanto espanto se o cotidiano daqui são cobras, aranhas, escorpiões, barbeiros, marimbondos, carrapatos, enxames. Todos os insetos, os mais estranhos e desconhecidos (DGS, p. 19-20).

– ou quando fala da dificuldade em voltar a usar maquiagem, depois de tanto tempo sem se produzir e vestindo-se apenas com roupas sujas, enlameadas (DGS, p. 38). Enquanto

dá vida a Diadorim, Bruna fala em várias passagens a respeito das dificuldades enfrentadas pelo ator. Em comentário identificado como “noite” simplesmente, Bruna registra: “Camus dizia que o ator é o viajante do tempo, o viajante das almas. Sinto que percorrer essa alma, lidar com essa essência, criar esse personagem dói demais” (DGS, p. 13). Essa sensação volta em comentário do dia 17 de abril:

Trabalho insano, total entrega. Persigo Diadorim obstinada. Diadorim implode seu desejo, monolítico. Me percebo a cada dia mais obsessiva nessa busca. A febre da paixão sempre contida. Fazer um personagem assim é um desnudamento, um se arrebrantar por dentro, mas não podia ser de outra maneira (DGS, p. 16).

Sempre que fala de Diadorim, da composição do personagem, Bruna parece falar de alguém muito próximo de si. Em algumas vezes, quando cita reflexões de Riobaldo, no *Grande sertão*, sobre Diadorim, tais citações são recontextualizadas de forma a expressar uma nova relação que surge: dessa vez, não mais entre o jagunço Riobaldo e seu companheiro de armas Reinaldo, mas entre a atriz/poeta Bruna Lombardi e o personagem que almeja construir/encontrar. Em determinado momento, Bruna cita a seguinte frase do *Grande sertão*: “Abracei Diadorim como as asas de todos os pássaros” (DGS, p. 13). Em outro momento, apropriando-se de fala de Riobaldo, diz: “As vontades da minha pessoa estavam entregues a Diadorim” (DGS, p. 12). Mesmo quando cita com “fidelidade” o romance de Rosa, as palavras ganham novos sentidos e passam a exprimir a intensidade do relacionamento de Bruna com Diadorim.

Quanto à natureza, quase sempre, no texto de Bruna Lombardi, ela está relacionada com experiências eróticas, tema que a poeta explora bem em *Gaia* (1980), entre outros trabalhos. Com o ritmo desenfreado de gravação da minissérie e o número reduzido de mulheres que compunham a equipe, um dos grandes assuntos nas conversas informais era a sexualidade, o desejo, o erotismo. A carência se relaciona, por vezes, com elementos da natureza em alguns dos comentários de Bruna:

Carência é coisa a ser eliminada por enquanto, porque é feroz demais a dor. Saudade nem pensar. Adotei um calango, um camaleão azulverde-turquesa que dorme comigo. Tem um rabo cinematográfico e eu me apaixonei perdidamente: encho ele de carinho, um excesso de beijos, expansiva como sou (DGS, p. 12)

Paredão

Minha última conquista de chama Joca Ramiro, usa máscara de irmão metralha e aba o rabo feliz cada vez que me vê. Um susto: descubro à noite um sapo que dorme comigo (DGS, p. 17).

E com a lua:
A lua, aquela apareceu
dentro um aviso.
Pio de todas as corujas.
Natureza da gente é encoberta
rege no denso, sorrateira
desobedece.

Rondava a hora íntima
da loucura
e a lua aquela, aquela.

Medo sim, mas só de mim (DGS, p. 34).

A lua que já havia aparecido n' *O perigo do dragão*:



[...]
eu me molho na tua luz
que alucina e irradia
essa energia selvagem
e esse clima (LOMBARDI, [1984] 1987, p. 73).

Enquanto se prepara para viver Diadorim, o *Diário* torna-se, para a poeta Bruna Lombardi, o espaço em que, mais ousadamente, ela pode revelar-se, expor seus medos, os desejos, referências outras que não o sertão de Guimarães Rosa, preservando, na tela, a contenção exigida para a interpretação de Diadorim, uma mulher que apenas depois da morte pôde se revelar como tal. Sobre Diadorim, já se escreveu que foi marcada pelo silêncio, pelo olhar mais que falar, pelo calar mais que mostrar, pelas poucas palavras repletas de significados (DOVAL. In: SEMINÁRIO..., 2010, p. 244). Na pela de Diadorim, a atriz Bruna Lombardi se contém. Quando escreve as notas e os versos que integrarão o *Diário...*, é a poeta Bruna quem fala, expressando toda audácia, ousadia e contradições próprias do ser de sua poesia. Tudo, enfim, que Diadorim não pôde dizer.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Diário do Grande Sertão*. In: LOMBARDI, Bruna. **Diário do Grande Sertão**. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Orelha.

[APRESENTAÇÃO]. In: LOMBARDI, Bruna. **Diário do Grande Sertão**. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 7-10.

BUARQUE, Chico. Prefácio. In: LOMBARDI, Bruna. **No ritmo dessa festa**. 2. ed. São Paulo: Três, [1976?]. p. 9.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002. 752 p.

DOVAL, Camila Canali. Diadorim: sereia e silenciosa e silenciada do sertão. In: SEMINÁRIO BRASILEIRA DE CRÍTICA LITERÁRIA, 27.; SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL, 26., 2010, Porto Alegre, RS. **Anais...**: Guimarães Rosa e a crítica literária. Organização de Sérgio Bellei e Sissa Jacoby. Porto Alegre, RS: EdPUCRS, 2010. p. 244-263.

GRANDE sertão veredas [1985]. Roteiro final e direção: Walter Avancini. Colaboração: José Antônio de Souza. Adaptação: Walter George Durst. Diretor assistente: Silvio Francisco. Produtor executivo: Luiz Carlos Laborda. Música: Júlio Medaglia. Narração: Mario Lago. Intérpretes: Tony Ramos; Bruna Lombardi; Tarcísio Meira; Rubens de Falco; Sebastião Vasconcellos; José Dumont; Eduardo Abbas; Rogério Márcico; Wilson Fragoso; Castro Gonzaga; Marcos Macena; Walter Santos; Taumaturgo Ferreira; Mario Alimare; João Signorelli; Érico Vidal; Alfredo Murphy; Walter Baballi; Manfredo Bahia; Paulo Alencar; Carlos Lagoeiro; Jorge Edison; Almir Cabral; Geraldo Magela; Carlos Walmor; Paulinho Oliveira; Idioracy Santos. [Rio de Janeiro]: Som Livre, 2009. 4 DVDs (844 min), color. Minissérie baseada no romance homônimo de João Guimarães Rosa.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 404 p. (Humanitas).

LOMBARDI, Bruna [1976]. **No ritmo dessa festa**. 2. ed. São Paulo: Três, [1976?]. 162 p.

_____. **Gaia**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. 124 p. (Coleção Edições do Pasquim, v. 85).

_____. [1984]. **O perigo do dragão**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. 112 p.

_____. [1986]. **Diário do Grande Sertão**. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 80 p.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande sertão: veredas**: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Orientadora: Maria Lourdes Motter. 2006. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NERY, Adalgisa *et al.* **Voces femeninas de la poesía brasileña**: ensayo antológico. Selección, traducción y notas de Adovaldo Fernandes Sampaio. Goiânia: Oriente, 1979. 144 p.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. **A televisão como “tradutora”**: veredas do grande sertão na Rede Globo. Orientadora: Rosemary Arrojo. 1999. 357 f. Tese (Doutorado em

Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1999.

ROSA, João Guimarães [1956]. **Grande sertão: veredas**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 752 p.

SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. Bruna Lombardi. In: NERY, Adalgisa *et al.* **Voces femeninas de la poesía brasileña**: ensayo antológico. Selección, traducción y notas de Adovaldo Fernandes Sampaio. Goiânia: Oriente, 1979. p. 83.

A ESCRITA PERFORMÁTICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS EM “MINHA VIDA” E “SÓCRATES AFRICANO”

Aline Alves Arruda*

Carolina Maria de Jesus (1914-2014) dispensa, neste colóquio, apresentações. Em mais um dos eventos que homenageiam seu centenário, comemoramos também a divulgação de seus escritos, de seu nome, tão esquecido pela academia nos últimos anos, mas felizmente recuperado por estudiosos e apreciadores de sua obra, especialmente neste 2014. Este evento reuniu autores de teses e dissertações sobre a autora e editores de seus textos. Tivemos uma conferência de abertura, três mesas de comunicações e duas mesas redondas com acadêmicos que discutiram aqui sua trajetória por diferentes caminhos de análise, mostrando que sua escrita é literária, digna de homenagens e estudos como este. A dedicação de outra escritora, Conceição Evaristo, ao trabalho de Carolina, mostra que a literatura dessas mulheres perfaz um caminho, uma linha histórica que se reflete ainda hoje, na literatura reconhecida da escritora mineira contemporânea que se debruça sobre sua antecessora no duro exercício de “catar a palavra e o pão”, no que há de mais metafórico e literal, ao mesmo tempo, na expressão citada desde o título do trabalho apresentado por Conceição.

É nesse contexto festivo que proponho uma leitura dos textos autobiográficos “Minha vida” e “Sócrates africano”, transcritos no livro *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, organizado por Meihy e Levine, uma biografia que também conta com depoimentos de familiares e de pessoas que conviveram com ela. “Sócrates africano” já havia sido publicado na revista *Escrita*, número 11, em 1976. Minha análise dos textos em questão passa pelo conceito de “escrita performática”, cunhado por Graciela Ravetti (2002, 2011).

Para conceituar a expressão é preciso primeiro distinguir a *performance art* dos outros movimentos artísticos. Segundo Ravetti, “o que distingue a performance de outros movimentos é, a princípio, sua interação entre o individual e o coletivo, com a clara tendência a mexer e revelar temas controversos em seus aspectos mais revoltantes e impalatáveis” (2011, p. 17). Os temas “controversos” serão, assim, motes para a arte performática, como a violência, o racismo, as infrações aos direitos humanos, o desrespeito à natureza e a escravidão. Outro aspecto que marca a performance *art* é o envolvimento com o corpo do artista. Diana Taylor explica que “Performance se refiere a una amplia gama de comportamientos y prácticas corporales” (2012, p. 7). O artista, para apresentar sua arte, estaria livre das instituições e espaços oficiais como teatros e galerias, pois a performance

* Professora efetiva do IFSULDEMINAS, Câmpus Inconfidentes. Doutoranda em Literatura Brasileira pela UFMG. E-mail: profalinearruda@gmail.com

surge de repente, em qualquer canto, em qualquer momento, basta para isso o corpo do artista, sua linguagem, seu talento e imaginação. Segunda ela, a performance pode também incluir uma “dimensão mimética”, mas assume muitas vezes a possibilidade de crítica e de criatividade.

Ainda segundo Graciela Ravetti, as narrativas cujos traços literários compartilham a natureza da performance cênica podem ser assim chamadas. Tais textos transgridem os gêneros literários e mostram-se gerando outras leis no presente. A performance escrita também passa pelo corpo, “da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um território” (RAVETTI, 2011, p. 20). Como a palavra performance etimologicamente remete à expressão, a escrita, como forma de expressão, também pode ser vista como uma performance do corpo. Outros aspectos da arte performática, segundo Graciela Ravetti (2011) podem ser trazidos para os textos escritos, como: os textos performáticos podem atuar como arquivos na medida em que revelam um passado perdido; eles também podem interagir com outras artes, como os rituais, as performances artísticas e culturais; revelam uma nuance “autobiográfica, confessional ou testemunhal” (p. 38), o autor se performatiza em narrador; têm certa aproximação com a oralidade e com o texto antropológico e são visíveis apenas ao olho também performático, ou seja, o leitor entra “em sintonia com a obra” (p. 39).

A escrita autobiográfica de Carolina de Jesus é trazida para a visibilidade, sua e do leitor, desta maneira performática, numa forma de transmissão da memória. No caso dos diários, um testemunho de “escrevivência¹”; no caso dos textos autobiográficos como “Minha vida” e “Sócrates africano”, além desta experiência revelada, teremos a ficcionalização, de forma corporificada e híbrida, transgredindo o gênero.

Ravetti (2003) afirma ainda que a escrita do tipo performática pode contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis. Talvez esteja aí a explicação para o sucesso da favelada que escreve seu cotidiano e vira *best seller* no Brasil e em outros países. Essa subversão e transgressão do cânone seria uma característica dessas narrativas. Carolina de Jesus ganha voz e corpo ao transgredir o espaço do quarto de despejo e “invadir”, com sua performance escrita, a sala de visitas de São Paulo e do mundo. Ela possibilita, assim, que sua voz corporificada, sua encenação de vida, seja ouvida e não mais silenciada e resguardada ao barraco onde mora no Canindé. Suas denúncias sociais e étnicas, mesmo vindo a público através de sua “linguagem fraturada” (SOUSA, 2012) e de sua sintaxe nada culta para os

1 Termo criado por Conceição Evaristo que mistura o conceito de escrita com a experiência, com a “vivência”.

padrões intelectuais, atinge um leitor pouco acostumado a esse tipo de literatura. As características observadas em seus textos - a linguagem oral, a sintaxe fragmentada e não padrão, a denúncia, a exposição do sujeito, entre outras - performatizam a escrita da autora mineira.

Os capítulos 10 e 11 de *Diário de Bitita* são os textos “Minha vida” e “Sócrates africano” publicados no livro *Cinderela Negra*, de 1994, com algumas modificações. No texto que antecede os de Carolina, os autores Meihy e Levine explicam:

“*Minha vida*” é um texto original de Carolina Maria de Jesus. Uma versão posterior, intitulada “*Um Brasil para os brasileiros*”, foi publicada na França e depois integrou a versão de *Diário de Bitita*. Interessa retomar esse texto porque, como escrita original, ele dá mostras da redação de Carolina. Além do mais, o fato de conter passagens relacionadas à sua infância revela aspectos pouco valorizados de seu projeto de escritora. Um certo encanto e lirismo marcam a percepção da pobreza antes da favela. Constatar a diferença entre a miséria que deixou saudade e a pobreza que virou denúncia possibilita o entendimento da consciência da Carolina. “*O Sócrates Africano*” obedece ao mesmo critério de seleção. Particularmente, este escrito evidencia a estranha sofisticação entre o esforço mitificador e a pobreza da estrutura vernacular (p. 171).

“O Sócrates africano” ou o capítulo 10 de *Diário de Bitita*, “A morte do avô”, idealiza a figura do avô de Carolina. Ele é tido como um negro sábio, representando, também, o detentor do repertório ancestral ao repassá-lo para os filhos e netos. O avô seria a figura do griot africano que, além de narrar o passado de sofrimento, alerta os mais novos para o presente e o futuro. É ele quem lhes conta sobre Zumbi e sobre Palmares e quem orgulhava a família por ser admirado em toda a cidade pela sua sabedoria e inteligência, inclusive pelos brancos importantes, que lhe deram o apelido de Sócrates.

O texto publicado em *Cinderela Negra* revela com detalhes os fatos que antecederam a morte do patriarca. A narradora Bitita nos conta que aos oitenta e dois anos, o homem iletrado, mas considerado “Sócrates africano”, sente dores nos rins e prevê a própria morte. Antes, porém, precisa ajustar algumas contas e pede que a família pague uma dívida financeira; ele propõe também pagar outra dívida, com sua companheira, Siá Maruca, com quem vive há 21 anos sem se casarem oficialmente; a mulher aceita com alegria o pedido de Benedito e um padre casa-a com o moribundo. O “acerto de contas” moral, ético e de valores com o mundo e com os seus está feito. Carolina, performatizada na menina Bitita nessas passagens, continua a narradora inquieta com os assuntos tabus, desta vez é a morte do avô que a incomoda, Benedito é mais que um pai ou avô para ela, representa sua ancestralidade, aquele que guarda toda sua história e possui seu afeto maior, para ela, o avô deveria ser imortal.

Em certo momento do texto, o velho faz um último pedido: gostaria de rever e saber notícias do filho Joaquim que estava desaparecido há anos, a família, na ânsia de lhe conceder o desejo, procura a vizinha, Dona Maria “Treme-treme” que faz um sortilégio para encontrar o homem, usando uma peneira e uma toalha virgem e um maço de velas para apelar a Santo Antônio. Sete dias depois a família recebe uma carta de Joaquim. A narrativa do ritual atende à premissa da escrita performática, neste caso, a menina Bitita nos revela entre ficção e realidade a herança espiritual de sua família. O enterro do avô também é narrado neste tom e a narradora entremeia sua história pessoal com denúncias sobre o racismo, vivido pelo sábio Sócrates africano e pelos pretos de Sacramento. Sua indignação de menina é performatizada nesta passagem: “Mamãe! Por que é que Deus não fez diversos mundos e poderia dar um mundo só para os pretos, outro para os brancos e outro para os amarelos. Por que viver os pretos, os brancos os amarelos num só mundo?” (JESUS, 1994, p. 195).

Já o texto “Minha vida” narra sucintamente a trajetória de Carolina: sua infância e adolescência em Sacramento até sua ida para São Paulo e a descoberta que era poetisa. Embora a alfabetização não fosse comum aos negros de Sacramento, Bitita entra para o Colégio Alan Kardec sob o amadrinhamento de dona Maria Leite. A narradora, sempre performaticamente, envolvendo o leitor no seu ponto de vista infantil e por vezes, por isso, ingênuo e terno, nos conta sua experiência diante do racismo dos colegas e da persistência e paciência da professora. No início do relato, Bitita estranha o nome pelo qual é chamada na escola, Carolina Maria de Jesus. Ela não se identifica com ele e sim com Bitita, como até então era chamada por todos, pelos familiares, principalmente. A narradora transparece para o leitor a visão de que a escola lhe deu malícia e uma visão crítica da vida. A menina deixa de mamar tardiamente, e aprende a ler, mesmo se mostrando preguiçosa, era considerada inteligente pela professora, que usava a diferença entre negros e brancos como estratégia para incentivar a competição e a vontade de aprender entre seus alunos.

“Minha vida” também conta a mudança da família de Bitita para a roça, com a mãe e o padrasto. Nesta parte do texto transcrito, vemos uma característica da biografia de Carolina que ela trará para sua ficção e para seus diários: a idealização do campo. A escritora acreditava que a reforma agrária resolveria os problemas dos pobres brasileiros, pois em diversas vezes repete isso em sua obra, inclusive na ficção. No relato autobiográfico, a passagem pelo campo, embora inicialmente traumática, pois a menina foi obrigada a deixar a escola de onde não queria sair, mostra-se feliz, pois havia fartura alimentícia e poucas preocupações. A volta para a cidade, narrada no restante do texto “Minha vida”, é difícil.

Carolina começa a trabalhar como doméstica e sofre com a dureza dos patrões e com o racismo.

A chegada à capital paulistana é descrita no texto transcrito. O texto termina com a doméstica sonhando com uma vida melhor assim que avista a cidade. Carolina já via São Paulo como a “terra prometida”, a “sucursal do paraíso”. Numa de suas comparações, diz que a cidade era semelhante “a uma bolsa de borracha, que o que se introduz, encontra espaço” (JESUS, 1994, p. 184). A utópica metrópole causa alvoroço na doméstica de Sacramento no dia 31 de janeiro de 1937. Inicialmente assustada com o número de pessoas, Carolina logo se entusiasma com a capital, que vai marcar o início de sua carreira como escritora. Ela acredita que, residindo em São Paulo, vai pensar com mais intensidade e que seu cérebro “se desenvolveu”, numa referência clara ao modo como uma cidade grande pode “abrir a cabeça” das pessoas e dar-lhes outras visões da vida e do mundo.

“Minha vida” termina então com o relato do episódio em que Carolina ouve do jornalista Vili Aureli que era uma “poetisa” e como a escrita não largava mais sua cabeça, seu “pensamento poético” como ela chamava. O nome com o qual não se identificava, Carolina Maria de Jesus, passa a soar-lhe bem, como nome de escritora, dito e repetido pelos vizinhos e conhecidos da cidade, que o haviam lido no jornal *Folha da Manhã*, a sua primeira publicação e, sabemos, sua estreia como escritora, o início de seu projeto literário.

Os diversos momentos do indivíduo narrador e narrado em sua autobiografia se fragmentam, se completam e se encenam ao mesmo tempo. Os textos memorialísticos de Carolina de Jesus são bons exemplos disso, pois nos revelam sua face autobiografada que continua encenando-se através da escrita fragmentada, de reminiscências e ao mesmo tempo potente, denunciativa e visceral.

REFERÊNCIAS

JESUS, Carolina Maria de. “Minha vida”; “O Sócrates africano”. In: LEVINE, Robert M; MEYHY, José Carlos Sebe Bom. **Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LEVINE, Robert M; MEYHY, José Carlos Sebe Bom. **Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

RAVETTI, Graciela. Autoficção e testemunho: a interseção literatura/estudos culturais. In: OLIVEIRA, Silvana Pessôa; OTTE, Georg (Org.). **Mosaico crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M.(Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, FALE-UFMG/Poslit, 2002. p. 47-68.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar**: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TAYLOR, Diana. **Acciones de memória**: performance, historia y trauma. Santiago de Surco: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

POESIA E FÉ: UMA LEITURA DE CAMINHO DE DENTRO, DE CARMEM QUINTÃO

Aline Cristina Teixeira*
Daniela Ap. de Melo Costa**
Ozana Ap. Sacramento (orientador)***

1. A simplicidade e as lembranças de Carmem Quintão

A obra *Caminho de Dentro*, de Carmem Quintão, mostra um pouco da vida, infância e religiosidade dessa escritora. Neste livro, publicado em 1988, são contadas histórias e lembranças vividas em sua terra natal. Em fração de segundos, como se lê na capa do livro, o seu Caminho de Dentro a leva de qualquer parte do mundo para a sua terra, a sua gente. São essas lembranças, que fazem Carmem Quintão de Castro escrever e nos levar junto com ela para um mundo de simplicidade e companheirismo, um lugar onde o que se privilegia é o âmbito familiar, o carinho e o amor para com as pessoas queridas. Em seus versos, a poetisa traça e remete o seu apego a Cristo, a sua fé que a faz espelhar-se em Maria em especial no poema “Via-Sacra”. E é nesse contexto, que a escrita poética de Carmem Quintão, nos transporta para uma literatura elencada no modelo de uma “Mulher-Maria”.

Compreender e analisar a escrita de Carmem Quintão é poder acreditar que as coisas mais belas estão imersas nas mais simples, é compreender também que o amor e a fé são suficientes para a vida de uma mulher, pois é através do amor e paixão por Cristo, que essa mulher busca forças para enfrentar, compreender e aceitar as dificuldades que a vida impõe.

Simplicidade, amor e fraternidade são os lemas que circundam a vida e a história dessa escritora mineira, que busca, além da escrita, expressar o seu comprometimento para com o outro e o seu amor para com o próximo. Carmem, através das lembranças, volta à sua infância relembando e revivendo as passagens e momentos de sua vida, uma vida regrada e simples, porém cheia de afeto e ternura. Seus poemas nos mostram a sua saudade profunda.

Então os momentos vividos, singelos ou complexos, da convivência familiar são rememorados pela poetisa no decorrer de escrita:

*TEIXEIRA, Aline Cristina, bolsista de Iniciação Científica IFSUDESTEMG, São João del-Rei - MG
alinecris_teixeira@yahoo.com.br

** COSTA, Daniela A. de Melo, bolsista de Iniciação Científica IFSUDESTEMG, São João del-Rei - MG
danymelo_mg@yahoo.com.br

*** SACRAMENTO, Ozana A., Doutora em Literatura Comparada IFSUDESTEMG, São João del-Rei - MG.
ozana.sacramento@ifsudestemg.edu.br

No

Esse abraço era um nó

tão cego

tão apertado

que jamais se desmanchava.

Os olhos de mamãe minavam água...

Oh' que felicidade

Matar aquela saudade... (CASTRO, 1987, p.12)

Neste fragmento do poema, o sujeito-lírico retrata a chegada da avó, dos primos e a saudade que todos sentem é morta por meio de um abraço apertado. Os traços afetivos são preservados e valorizados pela autora em tal passagem, o sentimento marcado pela saudade de seus familiares, é amenizado na medida em que Carmem transcreve suas reminiscências.

A vida no interior mineiro, traduzida em versos, relata a história da menina Carmem, as tradições da época e as tradições familiares que, com frequência, incluía rituais e gestos de religiosidade. *Caminho de Dentro* é uma obra em que se prioriza a vida simples do campo, “o caneco de alumínio”, “a caneca cor-de-rosa”, além dos costumes religiosos, representados pela reza do terço, missas e adoração à Cruz de Cristo:

a toalha de Verônica
a lança do soldado
a escada
pra descer Jesus
da cruz.
E no topo,
lá no alto,
olhando o céu
o galo
sempre a cantar
lembrando o pranto
santo
de Pedro
em reparação
da tríplice negação.

Os que passavam
na estrada
tiravam o chapéu
Gesto
de fé!

Cruzeiro, que contemplei

com meus olhos de Criança!
Cruzeiro,
Que tanto amei!
Hoje
existe apenas
na lembrança... (CASTRO, 1987, p.18)

ZANINI, em seu artigo intitulado “Fé escrita: elementos literários da imigração italiana no Sul do Brasil”, afirma que,

dentre as práticas mais comuns entre os emigrados e seus descendentes estão a reza do terço, em casa (em família) ou nas capelas ou Igrejas; a devoção mariana (à Virgem Maria); a ida à missa aos domingos e o cuidado com os dez mandamentos ou com as regras básicas de convívio entre humanos e do humano com o sagrado. (ZANINI, 2013, p. 12).

Tais tradições são também perceptíveis nesses versos acima, de Carmem Quintão, pois o seu amor e devoção à cruz de Cristo são, simultaneamente, uma reminiscência e um desvelo para com o calvário de Jesus, simbolizado nesse cruzeiro.

Carmem Quintão, enraizada nessa fé, reflete-se na Sagrada Família, que é o exemplo máximo de família no que diz respeito ao amor entre familiares, portanto, para a autora, a família é o alicerce de quase todas as narrativas poéticas que povoam seu caminho de dentro. O amor e o cuidado incondicional da mãe de Carmem é retratado em seus poemas, assim como o de Maria, mãe de Jesus, que zelava por seu filho e por todos os filhos que Deus lhe colocou no regaço. Para o catolicismo, Nossa Senhora é a Mãe da Igreja e de todos os seus seguidores. A figura protetora do pai da autora, também é retratada em seus versos e pode ser aproximada à de José, pai de Jesus, sendo este um pai que cuida, protege e ampara a família.

Essa trama familiar remete o eu-lírico a sua Terra Natal, ao seu pedacinho de chão, chamado Marliéria, o lugar onde todos se reencontram, um lugar para o qual Carmem Quintão desloca as suas lembranças. Na sua escrita, ela vê na pequena cidade detalhes e momentos vividos, reconstruindo poeticamente vários lugares da cidade, dentre eles a igreja para a qual transfere, por meio da personificação, o ritual da reza:

Saudade

da voz do sino

da igreja

sempre a rezar. (CASTRO, 1987, p.157)

E assim, Carmem Quintão vai ao longo do livro transcrevendo sua vida, sua infância e os mementos vividos em sua terra.

2. A religiosidade feminina

Na vida retratada por Carmem Quintão, em *Caminho de Dentro*, a mulher era vista como zeladora do lar, sendo assim, caberia a ela a preservação dos costumes e a proteção de todos os seus familiares. A mulher, sendo protetora, teria por sua vez uma vida simples e abençoada por Deus, dessa forma a religiosidade seria traço forte e marcante na sua vida.

Assim como a própria autora, a condição feminina imposta pelo Cristianismo nos apresenta uma figura de mulher tutelar e presente nas festividades religiosas, bem como em ritos mais rotineiros do catolicismo como a participação em missas, a reza do terço e a caminhada em procissão, tudo com o intuito de enaltecer o seu amor a Deus e ao próximo.

Carmem Quintão nos apresenta uma figura de mulher pautada nos ensinamentos de Jesus, uma mulher que se baseava na vida de Maria, e assim era capaz de viver uma vida de amor, solidariedade e acolhimento para com todos ao seu redor. Sendo assim, *Mulher-Maria*, a figura feminina era capaz de transformar a dor, em um momento menos doloroso, de sublimação, devido ao seu comprometimento com as outras pessoas.

3. Via-Sacra - Rememoração e compaixão por Cristo

Dentro deste universo de reminiscência povoado de fé, solidariedade, acolhimento destaca-se o longo poema Via-Sacra o qual apresenta um tom narrativo e faz alusão ao ritual cristão-católico em que se revivem simbolicamente os momentos em que Jesus, carregando a cruz, percorre as Quatorze Estações de sua paixão, desde o Pretório até o Calvário. O exercício da Via-Sacra consiste em que os fiéis percorram, mentalmente, essa caminhada suplicante de Jesus, meditando simultaneamente à Paixão de Cristo. Maria, mesmo presenciado todo o sofrimento de seu filho, aceita a dor com serenidade.

No poema, as mulheres da família de Carmem Quintão recebem a visita de Tia Dora que se encontra em estado terminal. Elas se assemelham à “Mater dolorosa”, uma vez que recebem com desdobrado afeto e cuidado a tia, fazendo o possível para amenizar sua dor, embora afligidas pela angústia de saberem do fim próximo da querida tia. Na casa de Irene, oferecem à tia Dora o leite que segundo Dionísio, o Aeropagita ajudam os seres a crescer, e depois lhe oferecem a água, a qual tem forte valor simbólico para o cristianismo, basta pensarmos no significado do batismo. De casa em casa, o cuidado e o carinho mal dissimulam a dor.

Assim, o eu-lírio vai fazendo uma visitação às casas de seus parentes para acompanhar a debilitada tia em sua última visita familiar. E cada parada, cada estação/casa

remete ao momento religioso, mostrando a dor de ter que se despedir de seus familiares, pois para ela cada lugar era um traço amargo do adeus, assim como para Jesus cada estação era marcada pelo sofrimento:

7ª ESTAÇÃO:

E no ar

Perpassa o travo

Do inevitável desfecho...

Com doçura redobrada:

“Tia Dora, um copo de leite?”

“Um pouquinho de água só.”

E o coração me dói e dói!... (CASTRO, 1987, p.193)

Mas mesmo sabendo do sofrimento, aquele que acredita em Cristo sempre tem esperança de Ressureição, pois quem crê em Jesus parte dessa vida terrena, para uma vida plena ao lado de Deus. Confiando nesse ensinamento, mesmo triste pela doença e morte próximas, o eu-lírico acreditava na ressurreição que é a Glória de Deus.

E assim Carmem Quintão, nesse poema Via Sacra, com seu amor acolhedor doa-se para as pessoas que sofrem, trata-se da manifestação do amor ágape. Como diz Bento XVI, o amor ágape é uma “forma de doação e sacrifício” capaz de representar um sentimento isento de reciprocidade. Assim, aquele que ama dessa forma entende sua existência como a procura da felicidade do outro, sendo a essência desse amor “gerada em Deus”. Para ele, o modelo de tal modo de amar deve basear-se no “sacrifício de Cristo” como exemplo maior desse amor. Baseando-se nesses ensinamentos Carmem Quintão, em seus versos, nos deixa bem claro a sua luta pela felicidade alheia, sendo assim “formadora de doação e sacrifício”. Em suas vivências rememoradas pelos versos singelos, podemos observar o sujeito dessas reminiscências assemelhando-se também ao conceito de amor philia. Esta forma de amor é o amor da amizade, cuja intenção é propor às pessoas maior dedicação ao serviço do próximo, no poema Via Sacra, Carmem Quintão busca o acolher o outro e a doar o melhor de si.

4. Considerações finais

Tomando por base o modelo de Maria, Carmem Quintão, em sua escrita, revela a força de espírito, tornando-se, pela fé, mais forte e paciente diante do sofrimento. O sujeito poético narra sua vida através de seus poemas usando como referência passagens religiosas, revivendo as experiências e elevando a imaginação. Nessa sua experiência, a poetisa nos mostra como a mulher é capaz de lidar e aceitar o sofrimento transformando-o em acolhimento e solidariedade.

Como apresentado no poema “Via Sacra”, a poetisa, ao narrar suas lembranças, retoma ao passado e assim rememora a paixão de Cristo até o caminho do calvário. Em cada estação como apresentado no poema, a autora demonstra aos seus familiares o seu total afeto e acolhimento diante das dores do momento, assim como Maria tenta através da dor, acolher seu filho, durante a Via Dolorosa.

Através desse poema Via Sacra, a autora demonstra o amor e o afeto sendo características que se assemelham às de Maria, que é capaz de aceitar e buscar um meio de amenizar a dor vivenciada naquele momento, demonstrando uma figura materna que com benevolência compadece da dor alheia.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Carmem **Quintão de. Caminho de Dentro**. BH: Ed. Arte Quintal, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Coord.: Carlos Sussekund. Trad. Vera da Costa e Silva...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

SANTO, Olíres Marcondes do Espírito. **O Tema Do Amor Ágape, Eros e Philia Em Poemas De Delminda Silveira E Auta De Souza**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa De Pós - Graduação Em Literatura. Florianópolis, 2011.

ZANINI, Ana Maria. **A poesia de Helena Kolody: religiosidade em confluências da arte**. 200. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2001. Disponível em: http://tede.unioeste.br/tede/tde_arquivos/4/TDE-2012-06-22T153028Z-750/Publico/ana_maria_texto_protegido.pdf

ZANINI, Maria Catarina C. **Fé escrita: elementos literários da imigração italiana no Sul do Brasil**. In: TESSITURAS: Revista de Antropologia e Arqueologia, Vol. 1, No 1 (2013)

Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/2717>

ENTRE TEMPOS: A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO PÓS-MODERNO E A POÉTICA DE ELIZANDRA SOUZA

1 - Pós-modernidade: Um tempo em que o paradoxo predomina e o amor não existe.

Aline Deyques*

Começarei este trabalho fazendo alusão ao polêmico poema de Drummond “No meio do Caminho”. Digo polêmico, pois quando o poema foi lançado, aconteceu um verdadeiro escândalo no meio literário e acadêmico, devido a sua não formalidade e a cotidianidade expressa em seus versos.

Contudo, durante os tempos observamos diversas “pedras no caminho”, que existiram durante os seguintes períodos históricos e literários: medieval, iluminista, romântico, realista, modernista e o pós-modernista.

Partindo para uma análise de situações, podemos dizer que a “Pedra no Caminho” para os medievais era o Diabo, por terem sua cultura voltada para o cristianismo, assim, quem colocou esta pedra, queria que um bom cristão não desviasse do caminho de Deus.

No Iluminismo, acredito que a “pedra no caminho” tornou-se o inverso, sendo então a Igreja, pois a razão se sobressaía. Eram os novos ares da sociedade moderna:

Descartes rompe com o pensamento especulativo medieval e cria uma teoria do conhecimento nova, moderna, em que através da razão humana livre, cria um saber capaz de transformar o mundo, controlá-lo e colocá-lo a serviço do homem. Para ele, só era conhecimento o que fosse utilitário-transformador do objeto. (FUKS, 2003, p.76)

Nos períodos literários esta “pedra drummondiana” correspondia ao fazer Literatura, podemos pensar que as pedras eram constituídas pelos conservadorismos das tendências literárias posteriores, uma vez que quando surgia algo novo, os críticos (escritores) reagiam contra.

No Romantismo a “pedra” estaria localizada no fazer literário Barroco, quando muitos não aceitavam a mudança da linguagem e a nova estética proposta pelos autores da época. No Realismo, a linguagem proposta por ideologias e até mesmo baseada em estudos científicos,

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

chocava-se aos conservadores de um Romantismo que preservava a idealização; e no Modernismo, com a Semana de Arte Moderna, pode-se ver o grande choque linguístico, estético e artístico, sem padrões, adquirido de uma vanguarda que queria desmitificar a arte, surgido principalmente no campo da poesia, fazendo assim, a contraposição ao modelo parnasiano que presava por uma linguagem rebuscada e pouco cotidiana, em que o belo kantiano era apresentado nas poesias.

E finalmente, apontarei a “pedra no caminho” da pós-modernidade para começar este trabalho, pois seu tema será centrado no período histórico atual. Acredito que de todas as fases ditas, esta seja a mais difícil e complexa, a de delimitar somente uma “pedra”. Os tempos são complexos e paradoxais o bastante para termos uma chuva de pedras, diante da destruição do meio ambiente, diante do individualismo exacerbado, diante de uma sociedade que preza por espetáculos e não consegue guardar mais nenhum tipo de laço. Temos uma época em que as máquinas nos reduzem como profissionais, mas ao mesmo tempo, elas também nos ajudam em nossas tarefas. Vivenciamos o que chamamos de “Sociedade do conhecimento”, título que nos remete, a uma sociedade intelectualizada, sociedade da qual, Descartes ficaria grato em ver. Onde as possibilidades de conhecimentos, estudos e pesquisas em relação às instituições que controlam o saber cresceram. Parcerias com empresas são feitas para que o conhecimento se expanda, as pesquisas médicas avançaram muito em relação a outros momentos históricos, o meio-ambiente está sempre em evidência e nunca fora falado tanto em democratização do conhecimento e sobre a democratização do consumo, pois vários campos foram atingidos, inclusive o social.

A pergunta que fica é: Por que mesmo com todas as qualidades deste período, somos seres insatisfeitos e ainda encontramos “pedras” que nos fazem parar? A nossa sociedade não deveria estar satisfeita? Por que vivemos tão infelizes e ao mesmo tempo usufruindo de tudo que nos é colocado à mão na pós-modernidade?

Pois é neste instante, que encontramos o nosso tão comentado paradoxo vivido nos tempos pós-modernos. Sérgio Rouanet (1993) busca em Freud as respostas para tanta insatisfação e saber o que realmente representa a felicidade.

Em seu artigo “Mal estar na modernidade” (1993), Rouanet encontra no conceito de felicidade de Freud o nosso mal-estar social. A felicidade está centrada no princípio do prazer, e uma vez que temos que esconder nossos instintos devido às regras morais e sociais, passamos a viver em estado de insatisfação. Vejamos:

Há pouco mais de sessenta anos Freud escrevia o *Mal-estar na civilização*. Para Freud, esse mal-estar, *Unbehagen*, é o desconforto sentido pelo indivíduo em consequência dos sacrifícios pulsionais exigidos pela vida social. No plano erótico, ele abre mão do incesto em benefício da sexualidade exogâmica, da “perversidade polimorfa” em benefício da genitalidade, e da promiscuidade em benefício da monogamia. E abdica da gratificação indiscriminada dos seus impulsos agressivos. (ROUANET, 1993, p.96)

A renúncia ao prazer é dada devido ao Superego, formando um sentimento de culpa diante da transferência das pulsões agressivas e recalcadas, gerando então o mal-estar em que a frustração e o sentimento de culpa prevalecem.

E por isso, como aponta Rouanet, baseado em Freud, o mal-estar sempre esteve presente em qualquer civilização e em qualquer tempo:

O mal-estar é inerente a qualquer tipo de civilização, em qualquer estágio evolutivo. Mas podemos presumir que ele se reveste de formas específicas conforme o período histórico. Ele foi um no início da vida social, outro nas cidades antigas, outro nos grandes impérios, outro no feudalismo, outro na monarquia aberta. Em nossos dias, podemos falar num mal-estar moderno, ou num mal estar na civilização. Como todas as outras formas de *Unbehagen*, ele se manifesta sob a forma d um grande ressentimento contra a civilização. (ROUANET, 1993, p.96)

Outro algoz do mal-estar é o individualismo moderno, este que fora tão almejado pelos iluministas devido à valorização do homem e não mais de Deus. O individualismo segundo Rouanet

(...) significava uma ruptura com as antigas cosmovisões comunitárias, em que o homem só valia como parte do coletivo – o clã, a tribo, a polis, o feudo -, e a transição para uma nova ética e uma nova política, descentrada, liberta do coletivo, em que o homem por si mesmo, e não pelo estatuto que a comunidade lhe outorga. (ROUANET, 1993, p.97)

Freud considerava a individualidade “um acontecimento axial da história” (ROUANET, 1993), pois o indivíduo não conseguia defender seus direitos, por não ter um conteúdo diante à forma de sociedade comunitária e a vida religiosa imposta.

Na pós-modernidade, o individualismo tornou-se algo egoísta, que acarreta os maiores males da pós-modernidade, tendo em vista o consumo desenfreado e a falta de afeto. Deixando o “pai da psicanálise” e direcionando o trabalho para a crítica atual é que me deparo com um dos maiores teóricos da pós-modernidade: Zygmunt Bauman.

Um tanto irônico e, ao mesmo tempo pessimista, Bauman esculpe em suas obras uma sociedade paradoxal, solitária e relativista em relação a suas crenças e ideologias. Em seu livro *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004) Bauman retrata uma sociedade que os laços afetivos foram destruídos, onde nada mais é durável, pois o que prevalece é o consumo e o individualismo. Os laços tornam-se comerciais e descartáveis, não

há mais relacionamentos duráveis, mas sim, relacionamentos curtos que tenham utilidade. Não há mais uma preocupação familiar, filhos são considerados como prêmios, planejados como se fossem a compra de uma casa; a medicina avançou tanto que, todas as mulheres podem engravidar, até mesmo não tendo parceiros, com tratamentos avançados e a inseminação artificial e ainda com as cirurgias plásticas, as pessoas esculpem seus corpos de acordo como elas desejam.

Assim configura-se a pós-modernidade, com paradoxos em todos os campos, um tempo em que vivenciamos uma grande ilusão de felicidade e cada vez mais consultórios de analistas e psiquiatras estão cheios de pacientes que tentam curar-se dos males pós-modernos, entre esses males, temos a ansiedade, a solidão e as decepções amorosas.

O amor que foi tão valorizado e idealizado no Romantismo e até hoje inspira cineastas, músicos, escritores e poetas, atualmente está sendo comparado a um jogo no mercado financeiro ou a uma moeda de trocas. Bauman sobre o amor nos diz que:

Um dilema, de fato: você reluta em cortar seus gastos, mas abomina a perspectiva de perder ainda mais dinheiro na tentativa de recuperá-los. Um relacionamento, como lhe dirá o especialista, é um investimento como todos os outros: você entrou com tempo, dinheiro, esforços que poderia empregar para outros fins, mas não empregou, esperando estar fazendo a coisa certa e esperando também que aquilo que perdeu ou deixou de desfrutar acabaria, de alguma forma, sendo-lhe devolvido — com lucro. Você compra ações e as mantém enquanto seu valor promete crescer, e as vende prontamente quando os lucros começam a cair ou outras ações acenam com um rendimento maior (o truque é não deixar passar o momento em que isso ocorre). Se você investe numa relação, o lucro esperado é, em primeiro lugar e acima de tudo, a segurança — em muitos sentidos: a proximidade da mão amiga quando você mais precisa dela, o socorro na aflição, a companhia na solidão, o apoio para sair de uma dificuldade, o consolo na derrota e o aplauso na vitória; e também a gratificação que nos toma imediatamente quando nos livramos de uma necessidade. Mas esteja alerta: quando se entra num relacionamento, as promessas de compromisso são "irrelevantes a longo prazo". (BAUMAN, 2004, p.15)

Diante dessa afirmação percebemos que cada vez torna-se mais difícil existirem relações duradoras e a valorização de um parceiro/a para construir uma vida juntos. O que também torna difícil o encontro com o “outro” que serviria para trazer a completude e afago aos seres-humanos.

A dificuldade de aproximação entre as pessoas faz parte do contexto pós-moderno, seja para relacionamentos amorosos ou até mesmo para fazer amizades. A sociedade vive uma virtualização em que é mais fácil fazer amigos em redes sociais, pois as pessoas não se conhecem pessoalmente e diante de algum desentendimento entre estes “amigos virtuais”, com apenas um clique na tecla delete, o desentendimento é resolvido, e então estas pessoas nunca mais terão nenhum tipo de contato. “Simples assim”!

Em relação aproximação dos seres humanos Bauman, referindo-se a Freud, aponta que:

A invocação de "amar o próximo como a si mesmo", Freud (em O mal-estar na civilização)', é um dos preceitos fundamentais da vida civilizada. É também o que mais contraria o tipo de razão que a civilização promove: a razão do interesse próprio e da busca da felicidade. O preceito fundador da civilização só pode ser aceito como algo que "faz sentido" e adotado e praticado se nos rendermos à exortação teológica *credere quia absurdum* — acredite porque é absurdo. Com efeito, é suficiente perguntar "por que devo fazer isso? Que benefício me trará?" para sentir o absurdo da exigência de amar o próximo — qualquer próximo — simplesmente por ser um próximo. Se eu amo alguém, ela ou ele deve ter merecido de alguma forma... "Eles o merecem se são tão parecidos comigo de tantas maneiras importantes que neles posso amar a mim mesmo; e se são tão mais perfeitos do que eu que posso amar neles o ideal de mim mesmo... Mas, se ele é um estranho para mim e se não pode me atrair por qualquer valor próprio ou significação que possa ter adquirido para a minha vida emocional, será difícil amá-lo." Essa exigência parece ainda mais incômoda e vazia pelo fato de que, com muita frequência, não me é possível encontrar evidências suficientes de que o estranho a quem devo amar me ama ou demonstra por mim "a mínima consideração. Se lhe convier, não hesitará em me injuriar, zombar de mim, caluniar-me e demonstrar seu poder superior..." (BAUMAN, 2004, p 46)

Devido a estes fatores a família também é atingida. Ela está desmembrada e formam-se novas estruturas familiares, como somente mulheres sustentando suas casas e cuidando dos seus filhos ou até mesmo homens fazendo este papel. Algo que não é negativo em nossa sociedade, pois a mulher cada vez mais atinge seu lugar no mercado de trabalho e conquista sua liberdade perante uma sociedade machista, porém, para tudo tem seu lado paradoxal, assim, ao mesmo que elas atingem a liberdade, sobrecarregam-se de tarefas.

Em relação aos filhos, Bauman aponta que eles tornaram-se objetos de “consumo emocional”. Vejamos:

Esta é uma época em que um filho é, acima de tudo, um objeto de consumo emocional. Objetos de consumo servem a necessidades, desejos ou impulsos do consumidor. Assim também os filhos. Eles não são desejados pelas alegrias do prazer paternal ou maternal que se espera que proporcionem — alegrias de uma espécie que nenhum objeto de consumo, por mais engenhoso e sofisticado que seja, pode proporcionar. Para a tristeza dos comerciantes, o mercado de bens de consumo não é capaz de fornecer substitutos à altura, embora essa tristeza de alguma forma seja compensada pelo espaço cada vez maior que o mundo do comércio vem ganhando na produção e manutenção desses bens. (BAUMAN, 2004, p.28 e 29)

No entanto, sabemos que tudo que é feito atualmente está relacionado à procura da felicidade, afinal “o homem nasce para ser livre e feliz” (LIPOVETSKY, 2006, p. 285), assim, esta procura torna-se um ideal, mas ao mesmo tempo, uma ilusão, pois como vimos em Bauman, ao invés do ser-humano ir ao encontro à felicidade, ele a torna mais difícil e efêmera como de costume.

O ensaio escrito por Gilles Lipovetsky “A Felicidade Paradoxal: Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo” retrata assim como Bauman, uma sociedade individualista e consumista, na qual aponta um consumo exacerbado, fruto de uma frustrada procura pela felicidade.

Ele afirma que:

Neste contexto, abundam os manuais e métodos para viver melhor, a televisão e os jornais destilam conselhos sobre saúde e manutenção da forma, os psiquiatras ajudam casais e os pais em dificuldades, são cada vez mais os gurus que prometem a plenitude. Cuidar da alimentação, dormir, seduzir, relaxar, fazer amor, comunicar com os filhos, mantermo-nos dinâmicos: que esfera escapa ainda às receitas da felicidade? Passámos do mundo fechado ao universo de possibilidades infinitas para se ser feliz: vivemos o tempo do *coaching* generalizado e dos manuais de instruções para a felicidade ao alcance de todos. (LIPOVETSKY, 2006, p288)

Assim, quem não faz parte e não consegue alcançar este consumo estipulado, sente-se excluído. O que nos têm mostrado vários fatos como gangs que quebram lojas somente que possuam roupas de marcas caras, como aconteceu em 2011 na Inglaterra, ou até mesmo o atual fenômeno chamado “rolezinho”¹, que está explicitando escancaradamente quem realmente pode ou não frequentar os shoppings de bairros nobres das grandes cidades. Percebemos que todos querem seu lugar neste mundo de consumo, todos querem ser felizes neste mundo de ilusão.

Diante dessas afirmações e dessa sociedade da qual pertencemos é que nos perguntamos, onde está a poesia? O que os poetas escrevem atualmente? O amor ilusório dos românticos ou a descrença na existência dele? De onde fala este eu-lírico?

Os/as poetas/poetisas e escritores/as da pós-modernidade, em sua maioria, tentam retratar o momento atual e suas angustias em relação à sociedade e seus conflitos. Isso é o que acontece com a poetisa Elizandra Souza, híbrida e adapta ao estado líquido de nossa sociedade pós-moderna.

Elizandra é jornalista formada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, atua como escritora da tendência literária, denominada Literatura Marginal/Periférica e ao mesmo tempo em que faz parte desta, se enquadra em mais duas tendências, a primeira direcionada a uma literatura feminista e a segunda a Literatura Afro-Brasileira, entretanto sua carreira começa por causa da música, mais especificamente do RAP e ainda tem como influências literárias:

¹ “Rolezinho” é a denominação que estão dando a um movimento de adolescentes, na sua maioria funkeiros, da vertente “funk ostentação”, que marcam para irem aos shoppings de bairros nobres. O movimento surgiu em São Paulo e está espalhando-se pelo país. O movimento está sendo discutidos em meios de comunicação, universidades e até mesmo em departamentos de segurança pública, pois os frequentadores dos shoppings, pessoas de alto poder aquisitivo, estão incomodadas com este jovens em sua maioria negros e favelados estarem frequentando o mesmo lugar que elas.

gibis, livros de romances best-sellers, Clarice Lispector, Cecília Meirelles e Machado de Assis.

Em entrevista concedida a esta pesquisadora em 2010, Elizandra relata que²:

Então, quando eu comecei a escrever, o que me fez escrever... Assim que eu sempre falo, eu amo muito o hip hop e naquela época se você gostasse de hip hop deveria estar fazendo um dos quatro elementos e eu não tinha talento para nenhum deles, nem cantar, e aí o Fanzine foi uma forma que eu encontrei para fazer parte do movimento, para estar dialogando com as pessoas, colocando as minhas experiências e veio mais, assim, o hip hop, eu acredito que ele me levou muito para o direcionamento das leituras que eu fazia desde gibis, romances Júlia, Sabrina, mas com o hip hop eu comecei a ter um... focar mesmo a minha leitura, aí eu, comecei a querer, na verdade comecei a fazer a leitura e a pesquisar o que as letras diziam, e me reconheci como mulher negra, conheci personalidades negras que citavam nas letras e eu quem é, nunca ouvi falar tal, nunca vi na escola...então um incentivo mesmo assim, direto e indiretamente do hip hop, mas influências literárias assim, sei lá...Hoje eu convivo com muitos escritores da chamada Literatura Marginal Periférica, mas eu gosto de Conceição Evaristo, são assim, as minhas maiores influências, eu gosto das publicações dos Cadernos Negros, né. Que esse ano vai fazer 36 anos consecutivamente publicando... mas e gosto muito de ler...gosto muito dos textos da Dinha, da Maria Teresa, do Sérgio Vaz, do Ferréz eu não todos os livros, mas o que eu li, eu gostei, do Buzo tenho as minhas ressalvas, Sacolinha, Allan da Rosa... Allan da Rosa ele tem uma leitura que é complexa, ele usa muito as figuras de linguagens, é complexa, mas é muito interessante, mais influências, vamos falar dos clássicos também, eu gosto de Machado, Clarice, Cecília Meirelles, Castro Alves, tem um monte de gente boa. O meu universo é muito o hip hop, hoje tem questão literária, mas vou em muitos shows de hip hop... (Entrevista concedida a pesquisadora em outubro de 2011.)

Assim constitui-se o caráter pós-moderno de Elizandra Souza, em 2012, ela lança o livro de poesias *Águas de Cabaça*, sua primeira obra. Fazendo um resgate de sua ancestralidade africana e situando-se como uma escritora periférica, quando seu eu-lírico situa-se nas periferias e favelas de São Paulo ou até mesmo quando ela relata sobre a violência doméstica cometida contra mulheres nas periferias.

Porém, Elizandra também nos apresenta um eu lírico, com o pessimismo e os paradoxos da pós-modernidade. A seguir, veremos os poemas e o que cada eu lírico traz como representação desse sujeito pós-moderno.

2 - A pós-modernidade através dos poemas de Elizandra Souza.

No poema “Labirintos”, o eu lírico mostra-se em um estado de individualização e questionamentos em relação aos seus sentimentos e suas memórias, encontrando-se a procura por suas ideologias em que somente um eu individual pode lhe conceder. Vejamos o poema:

² Por ser uma entrevista, acabei respeitando a oralidade e mantendo fidedignamente as palavras e formas como a escritora Elizandra concedeu a entrevista.

LABIRINTOS

Entrei dentro do meu eu
em busca de boas lembranças
na esperança de encontrar
as entradas e saídas do meus
labirintos...
Revisitar estradas conhecidas,
admirar paisagens errantes,
olhar-me no meu pequeno espelho
refletir ou reagir aos meus ruídos,
abrir bem os ouvidos para
escutar os meus passos...
Cantar aquela canção que
acende todas as possíveis lutas.

Já no poema “Abelha Mandaçaia”, o eu lírico faz uma referência a uma espécie de abelhas denominadas “mandaçaia”, devido a sua roupagem negra como a cor da pele do sujeito lírico, explícita no primeiro verso: “Tão solitária e negra como eu/Abelha Mandaçaia/... sem produção de mel...”

O eu lírico deste poema, assim como o sujeito pós-moderno, encontra-se solitário e angustiado por não conseguir encontrar a sua outra parte que lhe completaria, vivendo vazia e infeliz.

ABELHA MANDAÇAIA

Tão solitária e negra como eu
Abelha Mandaçaia...
...sem produção de mel
Desabitada a procura de flor
Para bebericar do seu encanto...

Lápis de olhos...
...a esconder águas salgadas
Como não consolidar
Este isolamento, que me consome?
Esta falta de mãos grudadas
...pele que não afaga
Estou rifando essa soledade!
Trançar, eu quero, mãos pretas...

É querência de mar, e não de oásis
Perenidades entrelaçadas...
Em estações lunares e solares...

Meu viver tornou-se deserto...
Os dias quentes e as noites congelantes
Um corpo sem afeto...
Repleto de roedoras...
Serpentes
E lagartas...

Peles bem alvas...
Alvejando-me por serem preferidas...
Será mesmo que elas resolvem
Esses traumas de pretos meninos?

Em outras facetas, sou eu, serpente
Cascavel do deserto, como queira...
Movimentando-me em silêncio
Para que as inimigas não me vejam...

Sentimentos fósseis...
...expostos pelas erosões
A vida inteira sem beber águas...
Longos jejuns sem morrer...
Força bruta que me dilacera
Este secos dias, sem chuvas...
Só poeira machucando minhas retinas.

Em o “Sorriso que faltava” o eu lírico mostra um sujeito que vive a rodar uma grande cidade e mostra as grandes dificuldades de contato entre as pessoas. Mesmo em um lugar abundantemente habitado, não se há diálogos, não se há um contato, um aperto de mãos que signifique uma cordialidade, somente há pressa de uma vida vazia, em que pessoas correm para um nada, para acharem seus amores de curta duração ou consumirem exacerbadamente a partir de um trabalho cansativo que os priva até mesmo de suas famílias e se seus amigos.

SORRISO QUE FALTAVA
A cidade me diz fria:
Chegou aqui aguento o rojão!
Eu, ainda na minha calma-ria
Peguei o trem e metrô
Esbarrei em apressadas pessoas,
Cruzei rios, estradas e viadutos
Fiquei perplexa...
No vai e vem da multidão
Cambaleando cega
Pisando em calos sem intenção
Cumprimentei alguns
Que apertavam sem energia
As palmas das minhas mãos
Escrevi poesia da poluição
Semblantes sem expressões
A perambular seus corpos...

Enfim, a poética de Elizandra Souza, mostra-nos como os sujeitos pós-modernos comportam-se, assim como, Rouanet, Freud, Lipovetsky e Bauman apontam ao longo do trabalho. Assim concluo o trabalho, apresentando as diversas pedras que estão no caminho da pós-modernidade e esperando que o sujeito contemporâneo queira uma garantia de convivência e de verdadeiros laços afetivos, que nos prendam realmente, para encontrarmos a nossa felicidade e chutarmos para longe esta pedra que tanto nos incomoda e atrapalha a nossa caminhada para o nosso bem estar.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FUKS, Saul. **A sociedade do conhecimento**. Revista TB, Rio de Janeiro, 152, p.75-101, jan-mar, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre o hiperconsumismo**. Trad. Patrícia Xavier. 2ª reimp. Lisboa: Edições 70, 2010.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade**. S.Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Elizandra. **Águas da Cabaça**. São Paulo: Casa do Autor, 2012.

PARA ALÉM DO TESTEMUNHO, A OBRA POÉTICA DE CAROLINA MARIA DE JESUS.

Amanda Crispim Ferreira*

A obra de Carolina Maria de Jesus reduzida ao *Quarto de despejo*

Quarto de despejo: diário de uma favelada, publicado em 1960, foi o texto que deu a Carolina Maria de Jesus, a oportunidade de vivenciar o sucesso adquirido por meio da publicação de um livro. O diário, que narrava o seu cotidiano na favela do Canindé em São Paulo, foi bem aceito pelo público: “O sucesso do livro superou as expectativas mais otimistas: foram vendidos dez mil exemplares nos três primeiros dias. O momento era propício, pois a denúncia da injustiça social constituía, na época, tema recorrente nos jornais.” (CASTRO; MACHADO, 2007, p. 69).

Após aquele 19 de agosto de 1960, a rotina da escritora favelada, modificou-se, pois agora, ao invés de levantar todas as manhãs para catar papel, ela participava de programas de televisão, rádio, jantares, almoços, viagens e debates para divulgar seu livro, dava entrevistas e autógrafos frequentemente. “Carolina é solicitada e convidada todos os dias. E aceita. *Quarto de despejo* é o livro mais vendido no país.” (CASTRO; MACHADO, 2007, p.73). E, também o mais traduzido na década de 60, passando por mais de 15 países em apenas 5 anos após a sua publicação no Brasil. (PERPÉTUA, 2014, p.89). Com o dinheiro ganho pela venda dos livros, comprou um sobrado e realizando o seu sonho de possuir uma casa de alvenaria, mudou-se com os filhos para um bairro de classe média em São Paulo.

Porém, a queda de Carolina Maria de Jesus chegara tão rapidamente quanto seu sucesso. Na publicação de seu segundo livro *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, em 1961, já era percebido a sua insatisfação com a nova realidade, pois, diferente do primeiro diário, nesse não fez críticas a respeito da política brasileira e dedicou-se a expor seu desalento:

* Doutoranda pelo programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, Londrina – Paraná. E-mail para contato: amacrispim@gmail.com

E agora ... Casa de Alvenaria

Outro livro que vai circular

As tristezas vão duplicar

(...)

Na campa silente e fria

Hei de repousar um dia ...

Não levo nenhuma ilusão

Porque a escritora favelada

Foi rosa despetalada.

(JESUS apud CASTRO;MACHADO, 2007, p.79)

Não tinha mais o apoio da imprensa, que agora a criticava. Não se sentia acolhida pelos novos vizinhos e reclamava dos antigos, que sempre a procuravam para pedir-lhe dinheiro ou comida. Sem estrutura emocional para suportar tal situação, a escritora começara a se arrepender de ter publicado *Quarto de despejo*:

Carolina pressentiu o fim do sucesso já na fase de grande deslumbramento. Insatisfeita com sua celebridade, imaginava-se catando papel novamente, fazia o balanço das coisas positivas e negativas que lhe aconteciam, analisava criticamente a nova vida, na qual se sentia confusa, idealizava seu tempo na favela, previa novas e maiores dificuldades no futuro, julgava-se usada. Comparou-se a um pedaço de doce devorado pelas formigas: 'Este pedaço de doce coincide comigo depois que publiquei o quarto de despejo.' (CASTRO;MACHADO; 2007, p.79)

Apesar de ter feito algumas viagens internacionais, para divulgar o seu diário e negociar outros trabalhos, como, a filmagem de um filme sobre a sua vida, a gravação de um disco com suas composições e publicado outros dois livros com seus próprios recursos *Pedaços de fome* (1963) e *Provérbios* (1963), Carolina Maria de Jesus sabia que não poderia mais viver de Literatura. Mergulhada em dívidas, decide deixar a cidade grande e morar em seu sítio em Parelheiros - SP, pois, lá, poderia plantar e alimentar seus filhos, visto que já ficara sem dinheiro até para comprar comida. Voltou a trabalhar como lavradora e vez em outra, dedicava-se a atividade da escrita, em que, afastando-se dos diários, escrevia sua autobiografia, romances, contos, peças teatrais e poemas, textos que sempre quis publicar, mas nunca conseguiu. Como uma última tentativa de retornar à mídia como escritora, entrega os manuscritos de sua autobiografia a duas jornalistas francesas que foram entrevista-la em

seu sítio em 1975, que o publicaram na França sob o título *Journal de Bitita* em 1982, exatamente cinco anos após a morte de Carolina, em 13 de fevereiro de 1977. “O público e a mídia já haviam perdido o interesse todo o interesse por Carolina Maria de Jesus. Depois de sua morte, o esquecimento é completo.” (CASTRO; MACHADO, 2007, p. 104).

Somente na década de 90, Carolina Maria de Jesus aos poucos foi redescoberta no Brasil, por meio do trabalho dos professores José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine, que lecionando nos Estados Unidos, perceberam que lá, Carolina nunca desapareceu. Por isso, dedicaram-se a entender a razão do insucesso da escritora em seu país e a reapresentá-la ao público e à crítica brasileira. Com o auxílio dos seus alunos, entraram em contato com Vera Eunice, filha de Carolina e com Audálio Dantas, jornalista responsável pela descoberta e publicação dos diários *Quarto de despejo* e *Casa de Alvenaria*, a fim de conseguir informações sobre a escritora. (CASTRO; MACHADO, 2007, p. 123). O resultado foi a publicação do livro *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* (1994), uma biografia da autora construída por meio de depoimentos daqueles que a conheceram e por dois textos inéditos da escritora: *Minha vida* e *Sócrates africano*. Nos anos seguintes, a dupla de pesquisadores, Meihy e Levine, publicou mais dois livros autora *Meu estranho diário* (1996) e *Antologia pessoal* (1996), por meio de manuscritos entregues por Vera Eunice e organizados pela própria Carolina, sendo que o primeiro tratava-se de fragmentos de diário e o segundo de um livro de poemas. Tais publicações recolocaram Carolina Maria de Jesus na mídia brasileira e pouco tempo depois, a autora adentrou a academia, com *Quarto de despejo* sendo introduzido nos vestibulares da UFMG em 2001 e da UnB em 2004 e com pesquisas sendo realizadas, em programas de pós-graduação em Letras de universidades em todo país, sobre seu diário e manuscritos, que foram microfilmados para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Apesar do crescimento das pesquisas em torno de Carolina Maria de Jesus, e especialmente nesse ano de 2014, por ocasião de seu centenário, percebe-se que grande parte do que é produzido, não é sobre sua obra, mas sim, sobre um único livro, seu diário *Quarto de despejo*. Sendo assim, as análises acabam por focalizar apenas naquele deslumbramento da década de 60 sobre uma “favelada que escreve”, refletindo sobre questões sociais e algumas vezes, linguísticas, porém poucas vezes, literárias. Esse tipo de estudo foi muito importante, porém, fez com que Carolina Maria de Jesus ficasse conhecida somente como a escritora de diários, excluindo-se toda a sua obra ficcional. Talvez por isso, há quem diga que sua obra não possui valor literário, como foi o caso da jornalista Marilene Felinto, que em um artigo publicado na Folha de São Paulo de 29 de setembro de 1996, criticava a publicação dos livros

Meu estranho diário e Antologia Pessoal, alegando ser mais uma tentativa da academia de dar a obra de Carolina Maria de Jesus o estatuto literário. Para a jornalista, seus textos não passavam de desabafos, que possuíam apenas um valor documental e não literário. (FELINTO, 1996, p.11). Acredita-se que como Felinto, há outros críticos que compartilham dessa opinião, por não conhecerem sua obra, tanto a publicada, quanto a inédita, que segundo Elzira Divina Perpétua (2014) em sua pesquisa sobre os manuscritos da autora, revelam uma outra Carolina, não a diarista, mas aquela que gostaria “de ser reconhecida por sua produção poética e ficcional.” (PERPÉTUA, 2014, p.222).

Carolina Maria de Jesus e sua descoberta poética

*Eu disse: o meu sonho é escrever!
Responde o branco: ela é louca.
O que as negras devem fazer...
É ir pro tanque lavar roupa.
Carolina Maria de Jesus*

Ao analisarmos os relatos de Carolina Maria de Jesus, podemos perceber o seu desejo de ser reconhecida como poetisa, logo em suas primeiras experiências como escritora, ainda jovem, ao chegar à cidade de São Paulo, por volta de 1940, bem antes da publicação de *Quarto de despejo* (1960). Em “Minha Vida”, texto que Carolina escreveu para ser o prólogo de seu livro de poemas, a autora revela que sua primeira aventura pela escrita literária foi em versos:

Um dia, apoderou-se de mim um desejo de escrever: escrevi! (...) Desde êse dia eu comecei a fazer versos. (...) O primeiro verso que fiz foi dedicado a uma freira, quando eu trabalhava na Santa Casa de Franca. (...) “Nas minhas orações peço à Jesus com muita fé para ter breve regresso: a minha irmã Maria José”. (...) A mensageira voltou sorrindo: “Bonito verso Carolina”. A irmã gostou e agradece sua amabilidade. (...) Eu ignorava as minhas qualidades poéticas, quando percebi: que medo! Fiquei apavorada, para mim foi uma surpresa. Nunca pensei que um dia me tornasse poetisa. [...] no ano de 1940, manifestou-se em mim as ideias literárias. Fiquei apreensiva com aquela fusão mental. (JESUS, 1994, p.185-186)

Por não saber o real significado da palavra “poetisa”, Carolina Maria de Jesus associava o desejo de escrever a uma “fusão mental”, um movimento involuntário que a dominava, inquietava e só aliviava quando escrevia. Houve momentos em que a autora também atribuía sua vontade incontrolável de escrever a uma doença ou uma dor “ele disse que eu sou poetisa, que doença será esta. Será que isto tem cura? Será que vou gastar muito

dinheiro para curar esta enfermidade?” (1994, p.187). “eu pensava que as coisas que brotavam na minha cabeça eram provenientes dos meus dentes. Procurei um dentista, solicitando um exame, ele não quis extrai-los.” (1994, p.188). Em vários relatos, a autora revelou que a escrita surgia-lhe espontaneamente, a todo o momento, e devido a isso ela quase foi considerada louca, por escrever constantemente.

Em 1941, motivada por várias pessoas que leram seus versos, apresentou-os ao jornalista Vili Aureli, o qual se referiu a ela, também como poetisa. Ao sair da redação, embarcou em um ônibus e questionou um passageiro que seguia ao seu lado a respeito do significado da palavra poetisa e este a explicou que tratava-se de “uma mulher que tem o pensamento poético. porque pergunta, a senhora é poetisa? O jornalista disse-me que sim. Então os meus parabéns. E a senhora pretende escrever alguns livros?” (1994, p.187). Tal questionamento trouxe novamente a aceleração para um coração que parecia acalmado após o esclarecimento a respeito da palavra poetisa. Como uma mulher que mal fora alfabetizada poderia escrever livros? O que falaria se fosse convidada para reuniões? Como assumir um posto reservado aos homens, brancos e intelectuais? Por um instante, Carolina Maria de Jesus pensou que todo aquele incômodo não valia a pena. Que o melhor para si era a calma de uma vida sem questionamentos, movimentos, como uma cidade do interior de Minas Gerais “Aprendi a escrever atabalhoadamente. Eu já estava aborrecendo-me de ter vindo para São Paulo. Lá no interior eu era mais feliz, tinha paz mental, gozava a vida e não tinha nenhuma enfermidade e aqui em São Paulo, eu sou poetisa!” (1994, p.187-188). Porém, em um momento quase epifânico, a autora compreende o “ser poeta” após ler trechos de um livro do poeta romântico Casimiro de Abreu “Procurei numa livraria um livro de poeta, porque o senhor que estava no ônibus disse que o poeta escreve livros, pedi: - Eu quero um livro de poeta. O livreiro deu-me Primaveras, de Casimiro de Abreu. E assim fiquei sabendo o que era ser poetisa” (1994, p.188). Nesse momento, Carolina Maria de Jesus compreendeu a razão de sua inquietação mental, era a poesia que desejava se revelar no papel. A escrita começou a fazer parte da sua vida, como um desejo vital, uma necessidade. Escrever era como comer, dormir, pensar. A todo o momento, a poetisa se via tomada pelo incômodo da escrita:

Eu lutava para ficar livre do pensamento poético que me impedia o sono. Percebi que andando de um lado para o outro o pensamento poético dissipava um pouco. Quando sentia fome as ideias eram mais intensas, comendo algo eu notava que diminuía, e passei a ter medo da fome. Passei a trabalhar de pressa, andar com rapidez, não parava um segundo para me cansar, deitar e adormecer logo. Não posso sentar por muito tempo. É que se eu ficar sem mover-me os versos começam a surgir. [...] Creio que já familiarizei com esta miniatura de calvário. Quando percebo que estou exausta, sento com um lápis na mão e escrevo. (1994, p.188- 189).

O resultado dessas noites mal dormidas foram vários poemas, quadras, pensamentos e outros textos literários escritos bem ao modo romântico, que Antonio Candido explica, ao se referir a escrita de Álvares de Azevedo “A febre de escrever atirou-o atabalhoadamente sobre o papel, como se as palavras viessem por demais imperiosas. Grande número dos seus escritos manifesta o fluxo incontrolado que, para o Romantismo, era o próprio sinal da inspiração” (CANDIDO, 2007, p. 502). Contudo, Carolina nunca viu tais textos publicados. *Antologia pessoal*, seu livro de poemas, foi publicado em 1996, quase 20 anos após sua morte, e outros ainda se encontram inéditos em seus manuscritos.

Foram inúmeras às vezes, que Carolina tentou publicar seus poemas, enviando-os a editoras e revistas brasileiras e internacionais, porém, foram eles rejeitados, talvez nem apreciados, assim como toda sua obra ficcional. As únicas obras não testemunhais publicadas em vida *Provérbios* e *Pedaços de fome* (1963) foram publicadas com os investimentos da própria autora, assim como seu disco *Quarto de despejo: Carolina Maria de Jesus cantando suas composições* (1961). Após o sucesso do diário, Carolina retomou o desejo de publicar sua obra poética, com a ajuda de Audálio Dantas:

1º de maio de 1960 (data da apresentação do contrato)

Eu disse ao Audálio que vou concluir tudo que tenho iniciado. Mostrei-lhe. A mulher diabólica. Maria Luiza . A saudosa Lucia Benedetti escreveu Maria Luiza eu disse ao Audálio. Mostrei-lhe a Esposa do judeu Errante Ele ia lendo. – perguntei-lhe se vae editar o Clíris¹ ? – Disse-me que vae publicar o Quarto de despejo depois edita os versos e os contos. (JESUS apud PERPÉTUA, 2014, p.241)

Mas, logo percebeu que o jornalista só se interessara por seus diários, que para ela, não eram seus melhores escritos. Pois, Carolina entendia seus poemas, como pertencentes a um gênero elevado, que mereciam uma linguagem, também elevada, diferente da linguagem cotidiana, que ela utilizava em seus diários. Para ela, a linguagem do dia a dia não era uma forma artística de expressão. Assim, a própria escritora avaliava seus textos e os classificava em dois grupos distintos, que mereciam linguagens distintas: o primeiro compreendia sua obra ficcional e merecia uma linguagem “clássica”, inspirada nos poemas que a escritora leu. Já o segundo grupo, que compreendia os diários, merecia uma linguagem popular.

Durante a leitura de seus manuscritos, torna-se clara, a não identificação de Carolina com os diários e sua linguagem, e a sua preferência por sua obra ficcional, mais precisamente,

¹ *Clíris* era o nome que a autora escolhera para o seu livro de poemas, que foi publicado em 1996, sob o título *Antologia pessoal*.

a sua obra poética. Mas, percebemos também, a identificação de Audálio Dantas com os diários e sua reprovação as tentativas de Carolina de publicar seus escritos não testemunhais, como podemos ver no prefácio que ele escreveu para *Casa de Alvenaria: diário de uma ex favelada* (1961):

Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com esse novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. (...) Guarde aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina, ex – favelada do Canindé, minha irmã lá e minha irmã aqui. (DANTAS apud PERPÉTUA, 2014, p. 220).

Por meio dessa fala, o jornalista encerrava sua participação como agenciador de Carolina, revelando que seu único interesse era nos diários e não na obra ficcional da autora. Assim, sem o auxílio de seu divulgador, o sonho de Carolina de ver sua obra poética publicada, foi se tornando cada vez mais difícil.

Mesmo, não vendo seu diário como arte, a autora continuou a escrevê-lo para atender a um pedido de Audálio, que via nesses textos (como um bom jornalista que era) além de uma grande matéria, um depoimento fascinante de quem sofria as desigualdades do Brasil na época, logo, garantia de muitos exemplares vendidos. Já a obra ficcional, não tinha o mesmo impacto, justamente porque era ficcional. Mas, para a escritora, os diários seriam um meio para a divulgação e publicação de sua obra poética, continuar a escrevê-los era também, uma estratégia para manter-se na mídia e conseguir recursos e visibilidade para lançar sua obra ficcional. Por isso, ela acreditava que se continuasse a registrar os seus dias, como Dantas solicitou, em breve, teria seu *Clíris* publicado. Há também, em alguns registros, a narração de alguns momentos em que Carolina aproveitava a participação em programas de televisão ou rádio e, junto com a divulgação de *Quarto de despejo*, declamava seus poemas ou cantava suas canções. E, sempre que era entrevistada, revelava que possuía uma obra poética a ser publicada.

Com a publicação de *Antologia pessoal* em 1996, tivemos acesso a 80 poemas de Carolina Maria de Jesus, que nos revelaram outra Carolina, diferente da diarista. Há nesses versos a coragem e originalidade da escritora em ultrapassar os limites do testemunhal, reservado á escrita de mulheres na época, e adentrar um espaço que era difícil até para as mulheres “estudadas”, brancas, a poesia.

Uma poesia que feriu o cânone brasileiro, não só ao adentrar um lugar que não era considerado seu, mas também ao “deixar escapar” seus desvios gramaticais, inadmissíveis em poesia. O que há é uma tolerância a infração, porém não se tolera o desconhecimento do que se infringe que era o caso de Carolina. O “erro” em Carolina, não era estratégico, como nos

escritores modernistas, mas desconhecimento da forma culta, pois, uma das marcas de Carolina era justamente a hipercorreção. Como os escritores que influenciaram sua escrita, ela fazia questão de recorrer ao dicionário, pesquisar novas e belas palavras, imitar a linguagem do Romantismo, Parnasianismo, entre outras Escolas, que unida à linguagem da favela, revelavam a sua escrita singular.

Carolina tem nos poetas românticos a sua inspiração, pois seus primeiros contatos com a Literatura foram por meio de obras como *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães e os versos de Casimiro de Abreu. É por eles que ela cria a sua imagem de poeta e de poesia. Devido a essa influência, seus textos são nacionalistas, saudosistas, muitas vezes pessimistas e idealizados, carregados de sentimentalismos e lirismo, características que não víamos em seus diários. O poema “Porque” é um exemplo, pois tais versos nos revelam o lirismo e a idealização do amor e da pessoa amada, um amor não correspondido que causa sofrimento no peito de quem o sente, temas constantes em suas poesias, assim como a idealização, pois vem contrapor a dura realidade vivida:

“Porque”

Porque vivo abandonada
E amargurada,
Sentindo no peito a dor
Eu quero alguém que me embala
E fala:
“Sonho”
Eu gosto de uma pessoa muito boa.
Tenho por ela simpatia.
Se eu lhe dissesse ao ouvido:
Meu querido
Será que me corresponderia?

Canto-o nos meus versos
E peço:
Oh! Não me faças sofrer
Longe do teu olhar vou penar
Tu não me queres, por quê?
Uma noite eu sonhei
E delirei.
Estávamos nós dois sozinhos
Minha boca ele beijava
E me falava:
Com meiguices e carinhos.
[...]

(JESUS, 1996, p. 105 - 106)

Há também em seus poemas, o comprometimento social, também herdado dos românticos, porque para ela, era dever de todo poeta comprometer-se com a realidade em que vive. Por isso, escreveu versos que falavam do seu povo. Versos que revelavam as condições

precárias do favelado, do colono, da mulher, da mãe solteira, do ébrio, do faminto, como podemos perceber no poema “O colono e o fazendeiro”:

Diz o brasileiro
Que acabou a escravidão
Mas o colono sua o ano inteiro
E nunca tem um tostão

Se o colono está doente
É preciso trabalhar
Luta o pobre no sol quente
E nada tem para guardar
Cinco da madrugada
Toca o fiscal a corneta
Despertando o camarada
Para ir à colheita.

Chega à roça. O sol nascer.
Cada um na sua linha
Suando e para comer
Só feijão e farinha.

Nunca pode melhorar
Esta negra situação
Carne não pode comprar
Pra não dever ao patrão

Fazendeiro ao fim do mês
Dá um vale de cem mil-réis
Artigo que custa seis
Vende ao colono por dez.
[...]
O colono quer estudar
Admira a sapiência do patrão
Mas é escravo, tem que estacionar
Não pode dar margem a vocação.
[...]
O colono é obrigado a produzir
E trabalha diariamente
Quando o coitado sucumbir
É sepultado como indigente.
(JESUS, 1996, p. 147-149).

O poema acima mostra uma outra característica de sua poesia que é a presença da sua história de vida traduzida em seus versos, pois, por mais que os poemas revelassem uma outra Carolina, é possível perceber as marcas da sua incansável tarefa de registrar o seu cotidiano. Sendo assim, possuía alguns poemas autobiográficos, como o poema “O colono e o fazendeiro” no qual percebemos passagens de sua infância quando trabalhou com a família nas roças de Minas Gerais. A musicalidade que também encontramos em sua obra poética, deixa transparecer também, a Carolina compositora e cantora, que poucos conhecem. Assim, em seus poemas temos como a própria autora salientou em seus registros, o seu melhor. É a

junção de suas diversas faces, na intenção de oferecer o melhor de si para a o outro, para o presente, para o futuro, para a eternidade.

Novas faces de Carolina

Recentemente, observou-se novos rumos para as pesquisa em torno da obra de Carolina Maria de Jesus, pois, percebeu-se que tem-se desviado o olhar do seu *best-seller Quarto de despejo* (1960) e se voltado para seus manuscritos, a fim de descobrir novas faces dessa Cinderela negra. Além da crítica genética, o interesse pelos manuscritos tem surgido com o intuito de explorar esses novos textos, antes desconhecidos. Descobrir novos gêneros, além do autobiográfico, para ajudar a enriquecer a obra, ainda encoberta dessa grande escritora. Os textos recusados pelas editoras no passado tornaram-se material precioso para essa nova geração de pesquisadores.

Poemas, contos, romances, cartas e peças teatrais foram encontrados e estão se tornando material de pesquisa para quem possui um desejo de conhecer e divulgar Carolina por ela mesma, livre de correções, edições, adequações e outros empecilhos que dificultam o acesso a improvável Carolina Maria de Jesus.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CASTRO, Eliana de Moura; MACHADO, Marília Novais de Mata. **Muito bem, Carolina!** : biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

FELINTO, Marilene. “Clichês nascidos na favela”. Caderno Mais!, p.11, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 set.1996.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. José Carlos Sebe Bom Meihy (Org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. “Minha Vida”. In: LEVINE, Robert M. MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

PERPÉTUA, Elzira Divina. **A vida escrita de Carolina Maria de Jesus**. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

A MELANCOLIA EM ANA C.:

Essas areias pesadas...

Ana Cláudia Guimarães Senna*

Na casinha, "Trilha sonora ao fundo": Billie Holiday, escrivaninha perto da janela, máquina de escrever sobre a mesa e os livros – devidamente separados por ordem de importância – se apertando nas estantes. Papéis, muitos papéis, inéditos, dispersos, antigos e soltos; a caixa com a correspondência completa e os postais. Esse poderia ser o cenário perfeito para Ana Cristina Cesar debruçar-se sobre sua poesia singular, ora "rosa, azul-celeste"¹, ora *blue*.

Ana C., que são tantas em que se abrange, nasceu no Rio de Janeiro em 1952. Participou ativamente do cenário cultural de sua época, embora não se encaixe confortavelmente na dita Poesia Marginal, pois, como nos conta Armando Freitas Filho (CESAR, 2013), andava na contramão de sua geração e ao mesmo tempo de braços dados com ela. Da mesma maneira com que antecipou sua permanência em vida, antecipou também a vida como escritora, começou a escrever/ditar poesia aos 7 anos e aos 16 já questionava:

Quem é a loura donzela

Que se chama Ana Cristina

E que diz ser alguém

É um fenômeno mor

Ou é um lapso sutil? (CESAR, 2013, p.151)

O amigo Armando Freitas Filho também nos fala² da "compulsão" da poeta pela escrita. Ana Cristina escrevia cartas, escrevia diários, escrevia poemas, reescrevia-os diversas vezes, escrevia artigos, traduções, escrevia bilhetinhos em guardanapos e na falta de papel e caneta, rabiscava o ar. Para além do ato de escrever, Ana C. se inscrevia. Seu traço experimental, como exercícios de trabalho com a linguagem, revela uma escritora consciente

* Aluna do Programa de Mestrado em Letras (Promel) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), agência de fomento: CAPES. São João del-Rei, Minas Gerais. anaguisenna@hotmail.com

¹ Em referência à dedicatória do poema instruções de bordo (CESAR, 2013, p. 24).

² Programa Entrelinhas, TV Cultura, em homenagem à poeta. (2008)

de seus artifícios de escrita, lançados em tom confessional – ainda que repleto de segredos – como em um diário de "inconfissões" transformado em literatura.

Em nota de carta escrita à Heloisa Buarque de Hollanda³, a poeta reflete sobre as próprias anotações, e conclui:

Mais P.S.: Percebo que o lance de notas, tipo agendinha tem a ver com certa briga entre fora e dentro, registro e psicologia, cenografia e interioridade. Registrar com um muxoxo de quem não pudesse derramar. Mas para não ficar neo-realista só vale se a tensão passar. (CESAR, 1999, p. 63).

Percebemos nessa reflexão a presença de uma autora que faz uso da escrita como forma de se libertar, fazer a tensão passar é, mais profundamente, livrar-se da “dor de existir” revelando-a.

O termo emprestado da Psicanálise é usado para se referir a um estado da melancolia que, conforme descreve Antônio Quinet (2009), relaciona ética e tristeza na escolha do destino que o sujeito irá entregar ao seu desejo, assim, confrontado o desejo passa a desvelar-se no fazer poético e artístico. "São os melancólicos que dão voz ao que o sujeito passa a vida a evitar: a dor de existir. Nestes ela está a céu aberto." (QUINET, 2009, p.171).

Sigmund Freud (1992), no clássico estudo intitulado “Luto e Melancolia”, além de fazer a diferenciação entre os dois estados, apresentando o primeiro como reação passageira à perda do objeto amado e o segundo como reação à perda no nível da consciência, o que dá ao estado um caráter permanente de dor, destaca no estado de melancolia a possibilidade de o sujeito não saber conscientemente o que perdeu, o que prolonga a permanência da dor.

Temos, portanto, mais de um aspecto que possibilita o direcionamento da poética de Ana Cristina pelo viés da melancolia. Primeiro a exteriorização artística de que trata Quinet e segundo a questão da perda destacada por Freud. Perdas estas que serão pontuadas aqui como ausências que perpassam a poética de Ana C.

"Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios." (CESAR, 2013, p.88).

Ausência é a própria essência de poemas como esse. Aqui, certa cumplicidade não partilhada (e portanto ausente) ecoa sem respostas pelo vazio dos quartos. Marcos Siscar (2011), ao discutir o impulso de voltar da poeta, chega a cogitar a possibilidade de leitura não como poema, mas como uma sentença solta, como um *aide-mémoire* encontrado entre os guardados, isso se não fosse pela poeticidade de Ana C. A leitura de Siscar torna-se ainda

³ Carta publicada no livro *Correspondência Incompleta*, organizado pela própria Heloisa Buarque de Hollanda em parceria com Armando Freitas Filho (1999).

mais próxima (e possível) se pensamos no fato de que boa parte da obra que conhecemos de Ana C. foi publicada postumamente, pelo seu curador e amigo, o também poeta, Armando Freitas Filho, a partir de escolhas em seu acervo, ainda encaixotado que lhe foi entregue após a morte da poeta a pedido da mesma.

Todavia, este poema-mistério está presente em *A teus pés*, publicado pela Editora Brasiliense em 1982, com poemas escolhidos pela própria Ana Cristina. Permanece, pois, o segredo - permanecem os segredos, todos, guardados "a sete chaves"⁴. Não fosse pela poeticidade de Ana C... mas quem disse que não pode haver poeticidade em bilhetes? E em convites? Poemas-convite também estão presentes na poética de Ana Cristina:

Tenho uma folha branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma cama branca
e limpa à minha espera:
mudo convite

tenho uma vida branca
e limpa à minha espera:

5.2.69
(CESAR, 2013, p.161)

O convite à escrita e a menção a blocos novos e limpos são recorrentes em Ana C. Entretanto, a este convite mudo impõem-se novas ausências. Observamos que essa ‘folha branca e limpa’, assim como a ‘vida branca e limpa’, parecem indicar ‘ausência’ de algo, mas certa expectativa de supri-la. Em oposição à ‘cama branca e limpa’ que pode sugerir falta de perspectiva, se o convite à cama é lido como um gesto de desistência perante outros convites. O verso “mudo convite” que aparece explícito duas vezes (e implícito no último verso) aponta dupla conotação; primeiro do verbo *mudar*, uma resposta ao convite (mudar o convite); em outra leitura o “mudo” pode aparecer como “sem som”, sendo agora a falta de resposta ao convite.

Além disso, os espaços em branco, da estética do poema, também evidenciam alguma ausência. Outro ponto de destaque são os dois pontos ao fim de cada verso, inclusive no último, que dão a impressão de infinitude ao texto, remetendo ao estado da melancolia: permanente.

Outros poemas que relacionam melancolia e escrita podem ser encontrados na obra de Ana C. No poema *Flores do Mais*, além da evidente releitura de Baudelaire, notam-

⁴ Em referência ao poema *sete chaves* (CESAR, 2013, p.81)

se, já nos primeiros versos, a questão da escrita evidenciada. Atenta-se aqui, que esta escrita é elaborada sobre o nada, é construída pela própria desconstrução – “nas imediações construídas pelos furacões”.

Flores do mais
devagar escreva
uma primeira letra
escrava
nas imediações construídas
pelos furacões;
devagar meça
a primeira pássara
bisonha que
riscar
o pano de boca
aberto
sobre os vendavais;
devagar imponha
o pulso
que melhor
souber sangrar
sobre as facas
das marés;
devagar imprima
o primeiro
olhar
sobre o galope molhado
dos animais; devagar
peça mais
e mais e
mais
(CESAR, 2013, p. 2009)

Ao longo de todo poema emergem imagens que se aproximam do caos, do horror, do indizível e até da morte, estas pertinentes também à melancolia, na qual o psicótico persegue a morte, tendo como fim recorrente o suicídio. Jacques Lacan⁵ apresenta o melancólico como “o morto vivo que busca uma segunda morte” (LACAN apud FERRARI, 2006, p. 112). Não passa despercebido em *Flores do Mais* o verso em que a voz poética cita “o pulso que melhor souber sangrar”, modo comum, especialmente entre mulheres, de dar fim à própria vida.

Ao citar este poema e sua elementar aproximação com as *Flores do mal*⁶ de Charles Baudelaire, torna-se impossível não tratar do deslocamento da poeta com relação aos seus contemporâneos. Isso porque, conforme já citamos, a oscilação da poeta entre a contramão e os braços dados com os amigos, é demarcada por uma voz poética que aponta muito mais claramente para uma tradição que para a ruptura proposta e defendida pela poesia

5 No seminário *A ética* (1959-1960).

6 Livro publicado em 1857, com poema homônimo.

marginal vigente. Prova cabal é o índice onomástico que incorpora a edição de *A teus pés*⁷ com os nomes de todos os escritores de quem Ana C. toma algo para si, revelando aí suas leituras, sua tradição. Outros tantos, não explícitos ou ausentes daquele índice aparecem ao longo de toda sua poética.

João Alexandre Barbosa (1986) aponta justamente para a ilusão da ruptura com a tradição, pretendida pela modernidade:

(...) a busca pela tradição, marcada pelo direcionamento crítico da metáfora moderna, aponta para esfacelamento de uma perspectiva diacrônica, abrindo (paradoxalmente) o caminho para uma sincronização poética que vai encontrar o seu melhor correlato no exercício da tradução. Tradição: tradução. (BARBOSA, 1986, p. 28).

Ou seja, refuta a ideia de que existe uma obra totalmente nova que rompe com a tradição. Toda obra é antes uma tradução do passado literário.

Para Ana Cristina essa tradução, enquanto tradição, sempre fez parte de seus escritos. Ana C. foi leitora de Charles Baudelaire, T.S. Eliot, Carlos Drummond de Andrade, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, Emily Dickinson e Sylvia Plath (as três últimas de quem foi literalmente tradutora). Em seus textos os ecos de sua biblioteca pessoal ressoam incisivamente como peças integrantes da poética. Nas palavras de T.S. Eliot: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (ELIOT, 1989, p. 39).

Um dos poucos, se não o único, traço de semelhança em relação aos seus contemporâneos é o sentimento coletivo de angústia que perpassa toda sua obra e é pertinente às poéticas da contemporaneidade: “Angústia é fala entupida” (CESAR, 2013, p. 244).

E é por isso que a poeta se derrama em palavras, a melancolia é sublimada no trabalho com a linguagem (e é preciso pensar que os silêncios e as ausências também fazem parte desse fazer poético). Neste território o trâmite entre a escrita da modernidade e o olhar para a tradição estão em constante enfrentamento com a poesia marginal e os poemas-minuto, as batalhas são travadas no papel. A compulsão pela escrita e a recorrência com que as poesias refletem sobre o gesto escritural nos permite pensar que as areias pesadas de Ana C. estão no nível da linguagem.

Mais de 30 anos se passaram desde que ela se foi e Ana C., a carioca da poesia do mimeógrafo, ainda se faz presente e continua a fascinar seus leitores com sua escrita

⁷ Lançado em 1982 pela Editora Brasiliense, além de poesias inéditas a edição reúne seus primeiros livros mimeografados.

intensa, labiríntica e cheia de segredos. Decifrá-los não parece possível, só é possível se envolver e deixar-se perder em seus quartos vazios.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CESAR, Ana Cristina. **Correspondência Incompleta**. Org.: Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. *Tradução e Talento individual*. Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989

FERRARI, Ilka Franco. **Melancolia**: de Freud a Lacan, a dor de existir. *Latin-American of Fundamental Psychopathology on Line*, ano VI, nº 1, maio, 2006

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia** - 1917. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: s.n, n.32, mar. 1992.

QUINET, Antonio. **Psicose e laço social**: esquizofrenia, paranóia e melancolia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

SISCAR, Marcos. Apresentação. In: CESAR, Ana Cristina. **Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia)

AZUL É A COR MAIS QUENTE E LA VIE D'ADELE À LUZ DA TEORIA QUEER

Ana Cláudia Sampaio Martins*

A teoria *queer* estuda a construção identitária a partir da sua multiplicidade, se voltando contra a normatização rígida que é imposta ao indivíduo. Nesse sentido, seu foco aponta para o estudo da diversidade, indo de encontro aos conceitos arbitrários que ainda monopolizam a sociedade pós-moderna. Louro (2013) explica o *queer* como um “ser estranho”, frisando que, inclusive este, não deve ser submetido a uma padronização:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Quer é, também, o sujeito da sexualidade desviante –homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2013, p.7-8)

Sob essa perspectiva, as textualidades de *Azul é a cor mais quente* (2013), de Julie Maroh, e de *La vie d'Adele* (2013), de Abdellatif Kechiche serão analisadas, a fim de entender o *queer* a partir da sua multiplicidade, usando como referência as personagens principais das narrativas literária e cinematográfica.

A sociedade ainda padroniza as relações de gênero a partir da heteronormatividade compulsória, entendendo o binarismo homem/mulher como a única forma legítima de relacionamento sexual e afetivo. Nesse sentido, relações que suprimem um dos gêneros, pondo em perspectiva a afetividade entre homens ou entre mulheres é posta à margem da sociedade, pois subvertem os seus padrões patriarcais. Assim, como exemplo dessa “subversão”, as narrativas analisadas apresentam personagens que desenvolvem relacionamentos homoafetivos, no entanto elas não se adequam ao conceito estereotipado que é imposto a este grupo marginalizado.

Em *Azul é a cor mais quente*, de Julie Maroh, as personagens principais que se envolvem amorosamente têm perfis identitários distintos não aderindo à padronização e portanto, indo ao encontro da proposta *queer*. Clémentine é uma jovem de classe média, criada em uma família conservadora, que analisa seus desejos a partir da educação que

* Mestranda do Curso de Literatura Comparada, na Universidade Federal de Pelotas.
Pelotas, RS. mc_aninha22@hotmail.com

recebeu, vendo-se, portanto, atormentada pelos sentimentos que conflituam com a cultura heteropatriarcal a qual está inserida. Em oposição aos sentimentos conflituosos de Clémentine, Emma apresenta uma composição identitária mais liberal, constituída de acordo com o contexto social ao qual está inserida, visto que seus vínculos afetivos entendem as múltiplas manifestações de identidade. Emma mostra-se segura em relação à sua sexualidade desde o início da narrativa e a entende como “um bem social e político” (MAROH, 2013, p. 133), postulando um discurso militante em favor à liberdade de expressão sexual.

Percebe-se, então, que as duas personagens são construídas de formas distintas, não apresentando uma unidade e desvinculando-se, dessa forma, do estereótipo criado para conceituar as lésbicas, socialmente. As duas personagens se caracterizam pela identidade fragmentada construída a partir das suas subjetividades, não correspondendo ao conceito de identidade fixa. Enquanto Clémentine tenta se enquadrar no padrão heteronormativo, Emma já desenvolve sua identidade a partir do entendimento que a sua relação afetiva não deve causar estranheza. Na concepção pós-moderna, os indivíduos não possuem mais identidades fixas, sendo, então, definidos historicamente – e não biologicamente. Esta perspectiva, vigente atualmente, também agrega aos sistemas culturais a responsabilidade de padronizar a sociedade; porém, dá a possibilidade do indivíduo transitar entre as múltiplas identidades possíveis, com as quais se identifica, mesmo que momentaneamente, passando, deste modo, por um processo de fragmentação. Hall (2011) enfatiza que a sociedade atual é caracterizada pela diferença e, sendo assim, torna-se inviável pensar em uma unidade identitária, a qual abarque todos os tipos sociais existentes. Além disso, classificar os diferentes gêneros e propor um modo padronizado de agir e pensar também não se sustenta, visto que a identidade deve ser percebida como um processo em andamento, no qual é mais coerente falar de identificação, pois “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.” (HALL, 2011, p. 39)

Ao compreendermos o conceito de identificação proposto por Hall, podemos associá-lo à questão de gênero, pois percebemos que ambas definições são construídas socialmente, sendo estas, geralmente, produtos de discursos heteronormatizantes.

Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero. (BUTLER, 2013, p. 28)

Butler vai ao encontro das ideias propostas por Hall, entendendo que somente ao desnaturalizar gênero e sexo é que será possível problematizar a heterossexualidade – assim como a dominação masculina –, a qual é sustentada pelas relações de gênero que são intrinsecamente fundadas no binarismo de sexo e, assim, determinam as construções das identidades sociais sobre os corpos sexuais. A autora sinaliza, portanto, para a desconstrução das identidades fixas, propondo uma ressignificação para as mesmas, a partir da crítica ao conservadorismo identitário, o qual aprisiona o conceito de sexo em uma natureza questionável e, assim, argumenta que se “o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma.” (BUTLER, 2013, p. 25)

Nesta perspectiva, o gênero é performático e múltiplo, identificando-se mais através de ações sociais e não como identidades totalitárias e permitindo, portanto, a desconstrução da ilusória evidência do sexo biológico como demarcador dos limites identitários. Segundo a concepção butleriana, o sujeito construído legitima ou exclui determinadas ações, as quais passam a servir de modelos positivos ou negativos para o meio social no qual estão inseridos, isto é, o indivíduo está condicionado a desenvolver uma performance estabelecida socialmente para se adequar aos padrões vigentes e, assim, perde a sua identidade subjetiva. hamento pelo fato de ser homossexual.

Mesmo considerando seu sentimento “antinatural”, Clémentine sente-se atraída, em um primeiro momento, por Emma. A narradora, entretanto, não consegue exteriorizar os seus sentimentos conflituosos, utilizando os seus diários como forma de expressão. A dificuldade de expressão pública sobre o desejo sexual da narradora pode ser vinculado à invisibilidade conferida às lésbicas no meio social. Diante da cultura heteronormativa os sujeitos desviantes estão destinados a reprimir os seus desejos sexuais tendo que se enquadrar nos padrões estabelecidos.

A mulher lésbica torna-se invisível aos olhos da sociedade, foge à definição aceita como feminino e rompe radicalmente com os padrões de gênero estabelecidos ao não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos. Assim, na literatura o reconhecimento de uma tradição lesbiana exige um certo tipo de leitor que possa resgatar o sujeito e o desejo lesbiano de sua invisibilidade, um leitor dotado de uma capacidade queer de leitura. Também à mulher é restringido o acesso a uma linguagem adequada à representação de sua sexualidade, ou seja, o sistema sociolinguístico se torna precário a tal desafio. (CALEGARI, 2008, p.27)

Diante da cultura heterormativa, os sujeitos desviantes estão destinados a reprimir os seus desejos sexuais afim de se enquadrarem nos padrões estabelecidos e, assim, submetem-se à privação discursiva de seus sentimentos, propiciando a dificuldade de esclarecimento sobre si e consequente exteriorização. A legitimação conferida ao binarismo de sexo e de gênero soma-se à dificuldade de expressão do desejo homossexual, pois o põe à margem, rotulando-o como subversivo. Butler (2013) questiona a naturalidade atribuída aos conceitos de sexo e de gênero, apontando que ambos operam de acordo com os preceitos da heterossexualidade compulsória, a qual molda as manifestações interpessoais, inclusive do desejo sexual. Wittig confirma essa reflexão ao opinar que “se o desejo pudesse libertar a si mesmo, nada teria a ver com a marcação preliminar pelos sexos” (apud BUTLER, 2013, p. 49). Desse modo, o desejo deve ser entendido como subjetivo, visto que os conceitos que o cercam são construções sociais, ligadas a um discurso arbitrário e, portanto, não justificam a padronização do sentimento e, tampouco, a coerção de quem o subverte.

A repressão imposta ao desejo homoafetivo bloqueia Clémentine de se expressar, pois, se em um primeiro momento a personagem tem dificuldade de entender o que sentia por Emma, em seguida, o problema passou a ser a expressão do desejo:

Foi naquele momento que alguma coisa começou a crescer: o meu desejo por ela. O desejo de estar nos braços dela, de acariciá-la, beijá-la, de que ela quisesse isso também, de que ela me quisesse.

Agora...nós estamos muito próximas. Eu sinto uma ambiguidade, às vezes opressora...e espero...prendendo a minha respiração junto com a dela.

No momento seguinte, sou tomada pela vergonha, eu me odeio e me sufoco com essa bola de fogo que só pede para sair do meu ventre. (MAROH, 2013, p. 85)

O relacionamento afetivo apresentado na obra em análise evidencia o desejo sexual entre duas mulheres e portanto choca por desviar da cultura dominante e também por apresentar a relação sexual entre as personagens como a manifestação de amor mais plena das narrativas. Na sociedade patriarcal, a expressão da sexualidade feminina já causa

estranhamento porque mostra a mulher como sujeito atuante; no caso da relação lésbica a dificuldade de aceitação no meio social é ainda maior, pois exclui a presença de um homem na relação rompendo com o sistema vigente. Calegari (2008) observa que:

A sexualidade e o desejo lesbiano podem ser entendidos como uma rejeição do sistema dominante, como um ato de resistência. Com isso a expressão do desejo lesbiano no discurso literário representa um lugar de onde a homossexualidade feminina concebe, para mulheres, a possibilidade de serem sujeitos e corpos de desejo. (CALEGARI 2008, p. 23)

Clémentine, a partir do momento que inicia o seu relacionamento com Emma, não se identifica com a homocultura. Isso pode ser percebido quando a personagem não sabe qual deve ser o seu comportamento na relação íntima e publicamente, sentindo-se, assim, deslocada no novo ambiente.

O relacionamento entre as personagens mesmo estando vinculado à homoafetividade tende a se enquadrar no padrão heteronormativo indicando a marcação de gênero na relação. Segundo Butler (2013), a reprodução do gênero, mesmo dentro das relações homossexuais, configura a necessidade de imitação da “identificação” masculina, consolidando deste modo o regime de poder heterossexista ou falocêntrico.

A “presença” das assim chamadas convenções heterossexuais, nos contextos homossexuais, bem como a proliferação de discursos especificamente gays da diferença sexual, como no caso de “butch” e “femme” como identidades históricas de estilo sexual, não pode ser explicada como a representação quimérica de identidades originalmente heterossexuais. E tampouco elas podem ser compreendidas como a insistência perniciosa de construtos heterossexista na sexualidade e na identidade gays. A repetição de construtos heterossexuais nas culturas sexuais gay e hetero bem pode representar o lugar inevitável da desnaturalização e mobilização das categorias de gênero. (BUTLER, 2013, p. 56-57)

Ao contrastar as duas personagens percebe-se que não há uma unidade identitária que possibilite restringi-las em uma representação de gênero, pois ambas desenvolvem performances diferenciadas, indo ao encontro da proposta queer:

Personagens que transgridem gênero e sexualidade podem ser emblemáticas da pós-modernidade. Mas elas se colocam, aqui como um novo ideal de sujeito. Não se pretende instaurar novo projeto a ser perseguido, não há intensão de produzir nova referência. Nada seria mais antipós-moderno. A visibilidade e materialidade destes sujeitos parecem significativas por evidenciarem, mais do que outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade. (LOURO, 2013, p.23)

A noção de sujeito pós-moderno pode ser percebida através das personagens Clémentine e Emma, pois elas se caracterizam pela identidade fragmentada construída a partir da sua subjetividade, não correspondendo, então, ao conceito de identidade fixa indicado pela sociedade heteronormativa. Hall (2011) propõe uma ressignificação do conceito de identidade na pós-modernidade, entendendo-a como “celebração móvel”, onde fatores interiores e exteriores ao sujeito contribuem para a sua formação identitária.

Na narrativa de Maroh, percebe-se que, enquanto Clémentine tenta se enquadrar no padrão heteronormativo, Emma já desenvolve a sua identidade a partir da sua subjetividade, evidenciando que sua relação afetiva não deve causar estranhamento pelo fato de ser homossexual. Em determinado trecho ela explica a sua relação para mãe da Clémentine dizendo que “se eu fosse um rapaz, a Clém teria se apaixonado por mim do mesmo jeito” (MAROH, 2013, p. 16)

O filme livremente adaptado de Abdelatif Kechiche, *La vie d'Adèle*, ao que tange a construção de identidade, mantém a mesma visão proposta pelo romance gráfico. A diferença principal estabelecida entre a narrativa fílmica e a narrativa literária, fora o trabalho com linguagem, por se tratarem de diferentes códigos linguísticos, se dá no desfecho do relacionamento de Clémentine/Adèle e Emma.

Em *Azul é a cor mais quente*, o final trágico é antecipado na primeira página, final este que consiste na morte prematura da personagem de Clémentine, já em *La vie d'Adèle*, o cineasta opta pelo rompimento entre as personagens, deixando evidente o tom trágico deste desfecho através da personagem título que sofre intensamente pela desilusão de não conseguir vivenciar o relacionamento. A cena final que mostra o afastamento de Adèle, quando subentende-se que aceitou o fim definitivo do relação amorosa, pode ser relacionada como uma metáfora à morte, pois é o fim deste ciclo na vida da personagem.

O componente trágico que aparece nas duas narrativas denota a impossibilidade da expressão homoafetiva entre mulheres, reiterando as normas vigente no sistema patriarcal que coíbe as manifestações sexuais entre lésbicas, visto que estas, além de renegar o binarismo de gênero, excluem a figura masculina da relação. Nesse sentido as narrativas por apresentarem relações entendidas como não hegemônicas se aproximam do entendimento de *queer*; entretanto a tragicidade imposta nas relações vão de encontro a essa teoria, visto que por não se enquadrarem nos padrões impostos socialmente não há a possibilidade de êxito na relação.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALEGARI, Lizandro Carlos. A perspectiva queer: apontamentos teóricos. In.: **Guavira Letras**. Mato Grosso do Sul. Ano 4, n. 6, março de 2008. p. 15-26.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. Trad. de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LA VIE D'ADÈLE. Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Abdellatif Kechiche. Roteiro: Abdellatif Kechiche, Julie Maroh, Ghalia Lacroix. Direção de fotografia: Sofian El Fani Lille, 2013. Wild Bunch. Drama. DVD (179 min.)

A REPRESENTAÇÃO DO HOMOEROTISMO NO DISCURSO DE CÍNTIA MOSCOVICH, EM *DUAS IGUAIS*

Ana Luiza Nunes Almeida*

*Eu soube: o amor exige expressão. Ele não pode permanecer quieto, não pode permanecer calado, ser bom e modesto; não pode, jamais, ser visto sem ser ouvido. O amor deve ecoar em bocas de prece, deve ser a nota mais alta, aquela que estilhaça o cristal e que entorna todos os líquidos.*¹
(Cíntia Moscovich)

A crescente visibilidade conferida à literatura homoerótica faz-nos perceber o interesse social em relação à representação desta temática no discurso literário. Ainda que a reflexão sobre a homossexualidade permaneça associada aos padrões heteronormativos, os quais incorporam as tensões sociais; a possibilidade de expressão sobre o assunto, através do texto literário, permite, também, um diálogo crítico acerca de questões relacionadas à problemática de gênero e construção de identidade subjetiva.

A literatura homoerótica, portanto, evidencia o relacionamento homoafetivo, transgredindo – em um primeiro momento – a cultura heteronormativa, comum na literatura tradicional. Entretanto, esta transgressão pode ser desconstruída a partir de uma leitura crítica do texto literário, visto que a forma que a narrativa é construída se assemelha ao padrão heterocultural, ou seja, não há uma subversão à norma, mas, sim, uma explicitação da minoria homossexual, a qual estava condicionada à invisibilidade social e literária.

Com o intuito de refletir sobre as minorias sexuais, submetidas à segregação, a teoria *queer* sustenta a análise da literatura homoerótica, entendendo que a heterossexualidade só existe em oposição à homossexualidade, a qual é compreendida como seu negativo e abjeto. Sobre o *queer*, Miskolci disserta:

* Mestranda do Curso de Literatura Comparada da Universidade Federal de Pelotas.
Pelotas, RS. aluiza.nunes@gmail.com

¹ MOSCOVICH, Cíntia. p. 252.

A Teoria Queer costuma ser associada ao estudo do desejo e da sexualidade, mas ainda que isto tenha marcado sua emergência, nos últimos anos intensificou-se as formas como estudos nesta linha apontam para a articulação de múltiplas diferenças nas práticas sociais. Daí interpretações do queer como uma resposta crítica à globalização e aos modelos norte-americanos de identidade sexual hetero, mas também do feminismo liberal e da cultura gay integracionista, em outras palavras, como uma teoria que resiste à americanização branca, hetero-gay e colonial do mundo. (MISKOLCI, 2007, p. 9-10)

Nesse sentido, a teoria *queer* critica os padrões heteronormativos impostos, mas, também, rejeita definir a identidade a partir da condição homossexual, pois nega a normatização de uma “identidade gay”, entendendo que esta padronização reduz a multiplicidade e a diferença de identidades existentes. Percebe-se, pois, que a literatura homoerótica ainda não superou a heteronormatividade, tornando-se reprodutora da ordem, visto que, mesmo introduzindo relacionamentos homoafetivos às narrativas, condiciona os seus discursos a um disciplinamento do sujeito homossexual, integrando-o à norma instituída socialmente.

A noção essencialista de sexo, atrelada a um gênero determinado, culmina na estabilidade da construção identitária, padronizando-a, de modo a condicionar, também, as identidades consideradas desviantes, instaurando uma normatização e coibindo a identificação subjetiva do sujeito. Butler (2013) acredita que pensar as minorias sexuais a partir de identidades estáveis cria ficções fundacionistas, as quais só reiteram o discurso heteronormativo:

Neste sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. (BUTLER, 2013, p. 48)

Pensando sob a perspectiva butleriana, desnaturalizando a noção essencialista de sexo e de gênero; a teoria *queer* também sustenta a ideia de que o gênero é pensado como um produto de uma performance. Sob esse enfoque, a novela *Duas Iguais* (2004), de Cíntia Moscovich será analisada, afim de entender a construção identitária das personagens homossexuais e a forma que o discurso homoerótico é apresentado na narrativa, remetendo à ideia de que a literatura “é em si mesma uma prática crítica aos padrões ideológicos e aos vetores axiológicos de uma dada cultura, no outro, temos textos que simplesmente (re)produzem essas mesmas ideologias e axiologias.” (BARCELLOS, 2006, p. 44-5)

A literatura, a partir de seu discurso, possui a capacidade de transmissão de ideologias², entretanto, o texto literário não pode ser visto como um documento ou reflexo de determinado contexto social, mesmo que a interação entre ambos deva ser levada em consideração para uma reflexão consistente sobre a obra e os diversos contextos que a ela convergem e dela divergem:

A literatura explora criticamente as diferentes textualizações culturais que, em si, já são interpretações da realidade e o faz precisamente através de aquilo que a constitui como literatura, a saber, o intenso trabalho formal de desfamiliarização da linguagem [...] A obra literária é necessariamente uma interpretação crítica das textualizações da cultura. (BARCELLOS, 2006, p. 44-5)

Em *Duas Iguais*, o discurso homoerótico é norteado pelo preconceito relacionado à homoafetividade e pela dificuldade de explicitar o relacionamento amoroso entre as personagens perante a sociedade opressora. De acordo com Virgínia Leal “o discurso de Clara transforma-se de acordo com seus estados emocionais e físicos. Como se trata da rememoração de suas perdas amorosas, devido à morte de seu pai e da renúncia do amor de Ana, o seu discurso é denso, nostálgico e grave.” (LEAL, 2007, p. 125)

A relação homoafetiva apresentada em *Duas Iguais* chama a atenção em um primeiro momento, mas, em uma leitura mais crítica, é possível perceber que se trata de uma história de amor. Wanessa dos Santos defende esta perspectiva em sua dissertação *Memória e palavra em Cíntia Moscovich*:

As personagens vivem uma história de amor como outra qualquer – idealizada, triste, profunda e visceral como são as histórias de amor da adolescência. Se à primeira vista é o amor homossexual o que diferencia *Duas iguais* de um romance que desenvolve tramas de desencontros entre um homem e uma mulher, basta uma leitura mais aprofundada para encontrar o relato de um tema universal: a impossibilidade de realização configurada na dificuldade do ser humano de vivenciar os seus desejos. (SANTOS, 2010, p. 98)

Percebe-se, portanto, que a temática que norteia a novela é o amor, isto é, um tema universal, comum em inúmeras obras literárias. Entretanto, a história narrada por Cíntia Moscovich é complementada por uma relação homoerótica e, por isso, sua narrativa é densa, pois se baseia na parte emocional, a qual é difícil de ser exposta tanto na ficção quanto na realidade.

A forma como a narrativa progride, faz-nos perceber a dificuldade que a narradora tem de expor a sua história e expressar seus sentimentos. A linguagem utilizada na novela confirma a percepção que esta não é uma história fácil de ser narrada. Com uma narrativa em

² Segundo Bakhtin (1995), o signo é ideológico por excelência, sendo, portanto, intrínseco à literatura a ideologia e suas construções voltadas para afirmações e negações acerca das identidades culturais.

1ª pessoa, Clara expõe sua vida desde a adolescência e o sentimento que tem por Ana; porém, em algumas situações esta não parece ser a sua história e há um distanciamento da narradora – momento em que a narrativa passa para a 3ª pessoa:

Finalmente, os acordes da marcha nupcial trovejaram pela sinagoga. Clara ergueu o queixo, arrumou o buquê entre as mãos. Deu um passo, o primeiro. Os convidados levantaram-se, provocando um pequeno tumulto. (MOSCOVICH, 2004, p. 124)

Ainda nesse assunto, Clara escreve sobre Ana (que mora em Paris) de uma forma que faz o leitor questionar se as situações estão acontecendo com a personagem ou se são fruto da imaginação da protagonista:

No momento em que eu te narro, chove em Paris. Sempre opressiva a chuva, e sempre essa inquietação. Um céu triste; tão triste o cinza, pensas. [...] Enches a chaleira com água, acendes um dos queimadores do fogão e, quando os vapores se desprendem em oscilações cor de malva, corres a desligar o fogão e a preparar café. (MOSCOVICH, 2004, p. 85)

A autora se apropria de recursos linguísticos sofisticados e formais, os quais lhe auxiliam no momento de descrever as cenas de sexo entre Clara e Ana. Dessa forma, fica evidente, através da sutileza da linguagem, o desconforto que esta situação provoca, visto que o tom solene e denso é característico neste momento:

Não pude ver além, eu me desesperava, a divindade de carne e de formas redondas, e tu não me dizias nada, me enlaçavas no duro e possante abraço, me afogando na pedra dos teus seios, a pedra da memória, que nunca mais vou esquecer, a pele pedra pintalgada de tom rosa, cortada no fundo de azuis. E, como tanto ansiasse por te sentir, me despiste, me descobriste, o desejo flutuando ali, à flor. O desmaio de ver teu seio no meu seio, a turgidez dos bicos, tua rosa rasgando a minha pele, vergões sulcos. E tua mão de unhas curtas espalmada no meu ventre, o toque de teus ossos, tuas cartilagens afundando em mim, o frio contra o calor, os dedos me penetrando aquosos, deslizando no desejo que me emanava, e sorriste porque a vida inteira sorriste ao constatar o efeito que tinhas em mim. Eu te recebi, poderosamente, numa ânsia que, antes tragada para dentro do atônito, agora se desembaraçava. Chupei as preces nos teus lábios, os dentes incandescendo em brasas. Eu te queria, eu te queria a ti, e foi o que te disse, o que consegui murmurar, e logo deslizávamos flanávamos sobre a colcha, manchando o tecido com desejo dúctil e transparente. Tu, sempre uma fruta, Aninha, sempre doce e vermelha, sumarenta, polpuda, o sumo escorrendo de ti, torrencial, torrencial, pespegando-se na minha garganta, diluindo-se no estômago, e era o improvável impossível, tu dentro de mim, como sempre deveria ter sido. (MOSCOVICH, 2004, p. 153)

O discurso vinculado às personagens femininas traz consigo uma melancolia, sócia à dificuldade de expressar o relacionamento afetivo entre mulheres. A experiência homoafetiva lésbica promove uma dupla transgressão à heteronormatividade, visto que, além de ser percebida como desviante da cultura patriarcal, também não se situa nos padrões marginalizados, pois exclui a figura masculina da relação. A dificuldade de inserir-se no meio

social auxilia na impossibilidade de externar a homoafetividade feminina e o quando o faz, deve ser através de discursos polidos, permeados de uma linguagem culta, afim de não chocar e, também, ser permitida a expressão.

Essa análise dos elementos internos do livro serve para ratificar o entendimento inicial do mesmo, no qual enfatizamos que o foco principal desta história é o amor e as dificuldades e inseguranças que a protagonista tem de assumi-lo. Cíntia Moscovich consegue, com maestria, construir uma história de amor fora dos padrões tradicionais “com elegância moral e artística, irreprochável delicadeza de sentimentos e a nobreza de abordagem no caso indispensável.”(MARTINS, 2010)

Nessa novela é possível perceber nitidamente a arte da agregação proposta por Candido, através da forma na qual é narrada, pois “incorpora-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade” (CANDIDO, 2010, p. 33). Em *Duas Iguais*, a relação homoerótica é vista como impossível, pois vai de encontro aos valores sociais apresentados na narrativa, os quais são reflexos da sociedade da época. O amor que existe entre as duas personagens não pode ser externado ao longo da narrativa, tornando-se, até mesmo, impronunciável. As personagens femininas não se entendem como homossexuais e, a partir da dificuldade de se integrarem a um padrão de gênero, também não conseguem expressar os seus sentimentos. O preconceito evidente no texto literário deriva da falta de amadurecimento da sociedade em relação à homossexualidade, apresentando-se de formas distintas; sendo que em *Duas Iguais*, o relacionamento é extremamente proibido, dificultando, inclusive a sua narração:

Tem sido assim desde o princípio: a história dos meus dias, a história da minha vida, cada história que posso contar guarda em si outra história, inenarrável. Um tormento, porque tenho a esperança de que façam sentido as palavras e sentenças que vou justapondo – preto no branco, a trama visível –, mesmo que a mim mesma escapem o nexo da história que conto e o sentido daquela que não posso contar. [...] Eu queria contar uma história de amor. (MOSCOVICH, 2004, p. 11)

É possível verificar, então, sob uma análise mais profunda, que na obra estudada também há a presença de normas heterossexistas e que os conceitos impostos pela sociedade não permitem que os relacionamentos homossexuais se desenvolvam naturalmente. Nesse sentido, a morte é a solução encontrada para o desfecho do relacionamento entre Clara e Ana em *Duas Iguais*. A inviabilidade da relação homoerótica entre mulheres geralmente suscita na morte de uma das personagens – Ana, no caso da novela –, corroborando com a denúncia contra a opressão de mulheres que amam outras mulheres. A dificuldade de expressar na

realidade a homoafetividade feminina se transveste, também, na dificuldade de representá-la na literatura, não havendo outro desfecho possível para a relação³:

A figura retórica persistente do lesbianismo como não-representável, invisível e impossível traz para a representação exatamente o que, de acordo essa figura, permanece externo ao campo visual. Porque a invisibilidade lesbiana é precisamente, se não paradoxalmente, a estratégia de representação – até uma estratégia de visualização – a visibilidade da lésbica não pode ser pensada como correção. (JAGOSE *apud* MIRANDA, 2008, p. 216)

Para concluir, então, percebe-se que, se, por sua vertente *queer*, a narrativa contribui para uma nova representação das sexualidades não-hegemônicas, a dificuldade de expressão e o preconceito narrado dão a entender o efeito contrário, pois, para contar esta história homoafetiva, o discurso deve se adequar à heteronormatividade. Vale salientar, portanto, que a literatura homoerótica não difere em temática ou estilo da literatura tradicional, a não ser porque narra relações envolvendo pessoas do mesmo sexo. Faz-nos perceber, então, que nada tem de extraordinário para ser amplamente criticadas pela sociedade em geral. Assim, vale citar Adorno, o qual pensa que “a grandeza única da obra de arte é deixar falar o que a ideologia esconde” (*apud* BOSI, 2010), a fim de refletir a respeito do preconceito à homossexualidade, percebendo que a sociedade ainda impõe conceitos e definições para situações que, na prática, são semelhantes às consideradas “normais”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e Contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

3 Percebe-se uma unidade nos desfechos das narrativas de Cíntia Moscovich que envolvem relacionamentos homoafetivos entre mulheres. Em *Duas Iguais* e no conto *À Memória das Coisas Afastadas* (2002), onde há a narração do ato sexual, a morte é a solução encontrada para concluir as tramas, evidenciando a inviabilidade da relação. Já quando não há a consumação do sexo, o afastamento é a punição suficiente para a subversão – como em *Cartografia* (2004) –, confirmando o interdito da ideologia heterossexista, pois não rompem com os pressupostos que fundamentam a opressão.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. A difícil expressão do amor em *Duas Iguais*, de Cíntia Moscovich. In: DEALTRY, Giovanna (org.). **Alguma Prosa: Ensaio sobre Literatura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização. In: **Congresso de Leitura do Brasil (COLE)**. Campinas: ALB, 2007.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. O mapa da morte na literatura homoerótica brasileira contemporânea. In: MIRANDA, Adelaide Calhman de [et al.]. **Protocolos Críticos**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008.

MOSCOVICH, Cíntia. **Duas Iguais**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, Wanessa Oliveira dos. **Memória e palavra em Cíntia Moscovich**. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010.

GENEALOGIAS E HERANÇAS: *HOMEM DE SETE PARTIDAS*, DE MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

André de Souza Pinto*

Este trabalho apresenta uma leitura do romance *Homem de Sete Partidas*,¹ de Maria José de Queiroz, procurando analisar a genealogia dos Gomes Bastos. Pequenas pistas da ficcionalidade dessa história familiar vão sendo apresentadas no decorrer da narrativa. A viagem de Bernardo, protagonista do romance, em busca das notícias e das aventuras do seu tio, Euclides, suscita investigações e lembranças. O desaparecimento do tio também aponta, ainda, para um passado de uma infância sonhadora e ávida por aventuras, que retornam, tais como as empreendidas por Euclides.

Assim, o tio aventureiro, denominado como um “Homem de sete partidas”, mesmo morto e sendo apenas uma lembrança, instiga em Bernardo o desejo de caminhar pela selva e olhar a própria vida, montando e recriando, enfim, na viagem e no caminho trilhado, a curiosa história dos Gomes Bastos.

No romance, a partir das lembranças do passado e de investigações do presente, narra-se a história de Euclides Gomes Bastos. Um brasileiro que juntou fortuna na Colômbia e, passados 20 anos do seu desaparecimento, tem o seu espólio, finalmente, liberado pela justiça colombiana, fazendo com que os herdeiros da família Gomes Bastos, Bernardo especificamente, parta em busca da herança e de uma possível história a respeito do tio.

Euclides, “aventureiro, meio doido, rebelde, marginal, [...], independente e dono do próprio nariz”,² caracterizava-se como sendo a fonte da “fábula dos Gomes Bastos”.³ Casou-se cedo e sonhava com “uns quatro ou cinco filhos à volta”,⁴ mas, não importando o quanto tentasse, Marieta, sua esposa, não lhe dava nenhum filho: “Queria eternizar o nome. Aspirava

* Graduado em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela mesma instituição e bolsista do CNPq. Belo Horizonte-MG. E-mail: andre.sphn@hotmail.com

1 QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

2 QUEIROZ, 1980, p. 16.

3 Ibid., p. 16.

4 Ibid., p. 17.

deixar sobre a terra quem lhe copiasse gestos e modos Que alegria ver-se repetido, em imagem e semelhança, no sangue do seu sangue, na carne da sua carne.”⁵

Incapaz de ter a sua própria prole e vendo o irmão com seus filhos, Euclides resolve sair pelo mundo sem itinerário definido. Nessa viagem, longa e sem volta, torna-se, além de viajante, um contador de histórias, um empresário de sucesso e um seringalista.

A história de Euclides não pode ser narrada sem levar em consideração a figura do sobrinho Bernardo, herdeiro declarado no testamento, do irmão Aurélio e da cunhada Luzia. Assim, a genealogia, isto é, as “histórias de uma família”, ou a “linhagem, descendência” dos Gomes Bastos, embora pequena, é curiosa e tem papel fundamental no quebra-cabeça envolvendo a vida de Euclides.

Após a morte do avô, coube a Aurélio, irmão mais velho, a criação de Euclides. Os dois irmãos, no entanto, diferem-se em vários aspectos, retomando, inclusive, na diferenciação entre os narradores proposta por Walter Benjamin,⁶ pois enquanto Euclides se caracteriza por ser o narrador, vide as cartas enviadas para Bernardo e os locais visitados, que viaja o mundo e tem assim o que contar; Aurélio é aquele que não sai do próprio país e sabe suas histórias e tradições. Assim, o próprio irmão mais velho, Aurélio, expõe a diferença entre os dois: “sou bicho caseiro: detesto sair do meu canto. [...] não me pareço, absolutamente com seu tio. Ele, andejo; eu, moleirão sedentário.”⁷

Euclides andou o suficiente pela família, mas as viagens, feitas pelo caçula, foram também realizadas pelo irmão mais velho, ainda que seja apenas pela imaginação, afinal “não me falta imaginação para percorrer e admirar, sem canseiras inúteis, os Andes, a neve, a selva e os grandes rios. Aqui estou, aqui fico: obedeço à lei da gravidade”,⁸ diz Aurélio.

Vê-se que, além da imagem complementar dos dois irmãos, um viajante e aventureiro, outro ligado à terra, a narrativa espelha dois personagens, isto é, apresenta dois personagens distintos, em lugares e espaços diferentes, a saber: Euclides e Bernardo, um na Colômbia e o outro no Brasil, mas ambos muito semelhantes. O mais jovem, o sobrinho, como um reflexo, um retrato do irmão mais velho. Bernardo, assim, filho de Aurélio, proclamado herdeiro,

⁵Ibid.,p. 18.

⁶BENJAMIN, 1994, p. 197-221.

⁷QUEIROZ, 1980, p. 23.

⁸Ibid.,p. 23.

não destoa dos Gomes Bastos. E de quem mais se aproxima é, sem dúvida, de Euclides. Engraçado! Até no jeito de andar! O passo largo, o movimento dos braços, a cabeça ligeiramente pendida para a direita [...], se Euclides tivesse vivido conosco, Bernardo seria seu retrato vivo.⁹

Bernardo, herdeiro dos jeitos e semelhante a Euclides, encarregado de buscar a possível herança do tio sumido, depara-se, em meio aos preparativos de viagem e às investigações, já em solo colombiano, com o retorno de memórias acerca do parente sumido. A correspondência, trocada com Euclides, relida, traz à tona, em Bernardo, o desejo de seguir os caminhos do tio, partir em busca do conhecimento, viajar pelo mundo, mas aquele jovem, outrora destinatário da correspondência, já não existe no presente. Ele mesmo afirma,

agora que me cabe, finalmente, seguir os passos do tio, desvendar-lhe a vida e conhecer-lhe as aventuras, sinto-me amarrado, tolhido. Não me vem qualquer desejo de partida. Estou, a exemplo de papai, ancorado no meu porto. Prisioneiro de meus interesses, recuso-me a considerar a vida como invenção e descobrimento.¹⁰

Contudo, em meio às inseguranças e às dificuldades impostas pela viagem emergencial, Bernardo embarca rumo à Colômbia e, após a leitura do testamento, busca refazer, na selva, os passos do tio. Retomando um desejo aventureiro da infância, Bernardo sentia-se “pronto, inegavelmente, para pegar em arma ou vestir-se de detetive à Sherlock Holmes para descobrir onde se escondiam o crime, o criminoso e o cadáver”,¹¹ onde se escondia a história de Euclides.

A investigação acerca das circunstâncias do desaparecimento do tio e da vida que ele levava na selva colombiana, conduz Bernardo a uma encruzilhada de histórias, confirmando, assim, a presença de uma genealogia ficcional, a existência de várias versões para a história do *brasileiro*, apelido pelo qual era conhecido Euclides.

El brasileiro tem sua vida narrada pela voz de Justo Estévez, Catarina Shack, Lucero, Ana Infante – La Lola – e por Pedro Teles, o Mandinga. Vê-se que vários desses personagens, incluídos no testamento, com exceção de Estévez e Lucero, discordam entre si e acusam uns aos outros de participação na morte de Euclides. Contudo, eles fazem “parte da biografia”¹² do tio, “[s]em eles não se escreve a história de Euclides.”¹³

O próprio sobrinho, percebendo o labirinto percorrido pelo tio e pelo qual ele mesmo passava agora, revela não confiar em ninguém, pois “Catarina é contra Estévez. Estévez

⁹Ibid.,p. 53-54.

¹⁰Ibid.,p. 23.

¹¹Ibid.,p. 77.

¹²Ibid.,p. 127.

¹³Ibid., p. 127.

contra Catarina. Onde estará a verdade?”.¹⁴ Assim, a partir das versões, narradas ora por um, ora por outro personagem, o leitor, mas primeiramente Bernardo, pode criar diversas imagens do *brasileiro*. Um Quixote para Catarina, um tratante para Lucero, aquele que foi enganado para Estévanez, o amado por Lola e um grande amigo de Mandinga, por exemplo.

O interesse de Bernardo é “conhecer a verdade: os fatos”,¹⁵ mas a história verdadeira de Euclides e os caminhos que foram por ele trilhados só podem, em meio a tantas versões diferentes, ser ficcionalizados.

A história contada pelo *brasileiro*, em uma de suas muitas cartas para o sobrinho, a respeito da selva amazônica caracteriza-se como uma invenção, uma fabulação do espaço que ali se tornaria sua casa e seu túmulo. Os elefantes, leões e hipopótamos são inseridos pelo tio na imaginação de Bernardo e, assim, verifica-se que a narrativa de Euclides, ao se constituir, também é um texto imaginário de ambos, ficcionalizando a vida.

A genealogia de Euclides, incluindo aí, a história da família Gomes Bastos, é fruto das várias versões narradas pelos parentes e amigos, histórias contadas e recontadas segundo a imaginação, a perspectiva e o interesse do narrador.

Dentre o espólio deixado pelo tio, casa, armazém, dinheiro, acrescentam-se as dúvidas, a evidência das lacunas: que vida levava Euclides? Como e quando morreu? Teria uma pequena insinuação sobre uma relação amorosa entre Euclides e Luzia, sua cunhada, sido verdade? Seria o ciúme do cunhado sentido por Luzia, as brigas, a semelhança de Bernardo para com o tio, algum indício de uma relação diferente envolvendo o caçula e a mulher do irmão?

Sendo assim, a genealogia tradicional, que se refere às histórias de uma família, sua descendência e linhagem, não pode descrever o romance de Queiroz, visto que a árvore genealógica da família parece conter algumas inconsistências e pensa-se, aqui, que a inserção dos vários amigos – Catarina, Lola e Mandinga –, cuja companhia Euclides pôde desfrutar pelo tempo que passou ausente do Brasil, os insere, ainda que não contendo o mesmo sangue dos Gomes Bastos – detalhe importante para o próprio Euclides –, na mesma genealogia de Euclides, em um ramo diferente daquele ocupado pelos familiares, mas juridicamente presentes e constituídos herdeiros do *brasileiro*.

A missão dada ao sobrinho – advogado formado e capaz de entender os meandros da justiça colombiana – serve não só para reaver o que seria a grande herança material deixada pelo tio, mas, principalmente, funciona como conhecimento para Bernardo. Conhecer o tio, as

¹⁴Ibid., p. 120.

¹⁵Ibid., p. 183.

trilhas e caminhos por onde andou, é também conhecer a família e a si próprio, remontando uma biografia de si, retomando até os desejos aventureiros perdidos na infância.

Nesse sentido, o romance de Queiroz instiga o leitor a também refletir sobre as identidades, a memória, a narrativa e o espaço construído pela ficção. Ao filigranar a genealogia familiar mineira, o narrador, ora viajante, ora sedentário, como queria Benjamin, ganha estatuto de personagem, uma estratégia da enunciação. A história, desse modo, lacunar, cheio de emendas e fabulações pode continuar existindo, sem a moldura e a fixidez da tradição.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GENEALOGIA. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

QUEIROZ, Maria José de. **Homem de sete partidas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

A PRETENSÃO POÉTICA DOS 'PENSAMENTOS', E A DIMENSÃO APOLOGÉTICA DO VERSO:

O DIALOGISMO ENTRE BLAISE PASCAL E ADÉLIA PRADO.

Ângelo Pereira da Fonseca Neto*

Condição do homem.

Inconstância, tédio, inquietação.

Blaise Pascal, *Pensamentos*, 24 (127).

Assim define a condição humana o matemático e teólogo francês do século XVII Blaise Pascal. Segundo relata Franklin Leopoldo e Silva – revisor técnico e introdutor da tradução que compõe a edição brasileira – o referido trecho pertencente à obra *Pensamentos*, reunião de reflexões em fragmentos que viriam a se constituir como uma Apologia da Religião Cristã e tem por propósito “a mais profunda meditação que já se fez sobre as tensões que definem as relações entre o homem e a transcendência”¹.

Segundo Leopoldo e Silva é inquestionável o fato de que, na referida obra, a religião cristã ocupe o centro das perscrutações Pascalianas, ademais se deve considerar que “a amplitude da reflexão proposta atinge a dimensão da existência humana nos seus mais recônditos e difíceis aspectos”². Dessa forma, torna-se evidente a relevância apologética dos *Pensamentos*, que conforme constata Silva, tem por razão principal o “duplo objetivo de compreender e justificar a fé”³.

Embora tenha vivenciado um período histórico marcado pelo racionalismo cartesiano, Silva menciona que Pascal, o brilhante matemático e físico do século XVII, “distingue-se profundamente, nos princípios e nas conseqüências, do estilo de pensamento que marcou de maneira decisiva os rumos da filosofia moderna”⁴. Com efeito, o que se apreende frente ao desdobramento discursivo que perpassa *Pensamentos* é que Pascal

*Ângelo Pereira da Fonseca Neto – Graduando, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, angelo-neto@hotmail.com

1PASCAL, 2005.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

4Ibidem.

suspende a lógica clara e distinta das constatações ancoradas exclusivamente pela razão, que tendem por dedução alcançar verdades positivas e irrefutáveis.

Neste sentido, o que se percebe é que Pascal age com o intuito de suspender o juízo que se faz sobre as coisas, sobretudo no que diz respeito aos julgamentos pautados unicamente pela razão. Isso decorre pois, segundo Silva, “tudo o que o homem possa vir a saber acerca de si mesmo e de Deus está irremediavelmente atravessado por oposições irreduzíveis”⁵.

Ancorado, portanto, por este princípio, Pascal coloca então em exame o alcance da razão frente à determinação da verdade das coisas, sobretudo no que se refere às questões voltadas à fé cristã. Neste âmbito, o racionalismo tenderia a agir de maneira positiva, sem legitimar que “em tudo que conhecemos está também sempre presente aquilo que não conhecemos, de tal forma que qualquer conhecimento que não seja acompanhado da consciência dessa oposição e dessa contrariedade será fatalmente uma ilusão” ⁶.

Michel de Montaigne, filósofo renascentista do século XVI, também faz asserções pontuais a respeito da fé cristã, o que o aproxima das acepções Pascalianas frente a este mesmo assunto. Em Montaigne, “a razão é tão frágil, tão essencialmente contrária às verdades sobrenaturais, que é preciso mantê-la bem longe de tudo o que é sobrenatural” ⁷. Em seus *Ensaio*s, sobretudo o Capítulo LVI, intitulado “Das Orações”, Montaigne faz apreciações frente às orações que o ser humano se vale, ou, mais especificamente o modo como se enuncia as preces de maneira a clamar a Deus. Por ora, fica-se apenas com esta breve menção a Montaigne, pois a retomada às ideias deste autor se dará ao fim deste trabalho.

Frente ao exposto, justifica-se a razão pela qual se emprega o trecho que figura como epígrafe que coroa este trabalho. Se Blaise Pascal emprega a sua genialidade de matemático, teólogo e filósofo na escrita, embora não concluída, de uma obra que se dedica a “compreender a natureza humana através de sua procedência divina, e a tentativa de compreender algo de Deus por via de sua imagem impressa no coração do homem”, tais princípios, não seriam de se surpreender, aproximam-se da escrita da poetiza mineira Adélia Prado.

Esta relação pode ser estabelecida, sobretudo se é feita uma breve análise de sua obra, tomando-se alguns de seus poemas cujos temas, não raro, estão relacionados à religiosidade. À maneira de Pascal, o que a escritora Adélia Prado faz, resguardadas as

⁵ PASCAL, 2005.

⁶ Ibidem

⁷ MONTAIGNE, 2002.

peculiaridades que particularizam a estética e a escrita de cada um, é se utilizar da letra como forma de se acercar do absoluto, que é Deus.

Contudo, embora se valham de meios distintos, pois Pascal se utiliza de fragmentos de pensamentos, enquanto Prado recorre ao verso, sem desconsiderar ainda as diferenças pertinentes aos contextos históricos e geográficos bastante desencontrados de cada um, o que em grande medida explicará as aproximações textuais verificadas entre o teólogo e a poetiza estão fundadas com base no fim a que ambos os escritores perseguem, que se mostram muito semelhantes e convergentes. Fim este que, grosso modo, é por hora estabelecido como uma tentativa de se revelar a mística que envolve o homem e Deus, criatura e criador, por meio de uma teia construída com as palavras, quer seja por meio do fragmento, quer seja pelo verso.

Neste âmbito, Pascal registra em sua escrita fragmentária os pensamentos que tendem a deixar claro que a compreensão do real, que contempla a concepção do próprio Deus frente à relação estabelecida com os homens, suplanta as possibilidades dadas pela razão. Nas palavras de Leopoldo e Silva, “Pascal pretende colocar o homem diante de Deus e mostrar que somente Ele pode preencher a ausência constitutiva que se manifesta na nossa insuficiência existencial (...) somente a esperança angustiante de que Deus volte para nós a sua face pode dar sentido à existência da criatura decaída”.

Dito isso, acredita-se que a obra *Pensamentos* se volte à desmistificação da relação do homem frente ao próprio homem e a Deus. Nesta esfera, a fim de se alcançar tal propósito, Pascal, conforme já dito, duvida do racionalismo cartesiano, tomando-o como meio insuficiente para se compreender a contradição que constitui os sujeitos, estacionados no limiar entre o sagrado, criação divina, e o profano, seres corrompidos pelo pecado original.

Neste ínterim, Pascal reitera que a razão não dá conta de apreender o ser, pois este, enquanto sujeito que apresenta em sua genealogia um jogo de forças opostas, dado à sua própria natureza, ora pende para o bem ora para o mal. Portanto, em detrimento ao racionalismo, que por seu caráter exato não se dá com a complexidade de tais contradições, Pascal elege a fé como meio de se conhecer e explorar a complexa relação entre os homens e Deus. Pascal reconhece desse modo que a elaboração estritamente racional não consegue apreender o homem, e ainda mais desprezível se torna o alcance da razão quando esse a emprega de modo a conhecer e descrever as forças do poder absoluto, que estão em Deus.

Adélia Prado, por seu turno, valendo-se de sua escrita poética vai se empenhar em mostrar, enquanto “mulher desdobrável”⁸, que a palavra, conforme ela mesma diz, é “pão

8 PRADO, 2010.

espiritual”, e que “em momentos de graça, infrequentíssimos” é capaz de apreender o objeto mais elevado do conhecimento humano, a mística, tal qual “um peixe vivo com a mão / Puro susto e terror”⁹.

Neste sentido, a linguagem para Adélia Prado, é tomada como uma “incompreensível muleta que a apóia./ Quem entender a linguagem entende Deus/ cujo Filho é Verbo”¹⁰. Portanto, ainda que seja considerada como mero amparo, a palavra, se inspirada de modo a alcançar o momento poético, conforme a própria autora menciona, é capaz de se ver livre das “algemas” da arbitrariedade e servir de instrumento de louvor e revelação, o que a torna, por sua vez, uma espécie de oráculo de algo maior do que se diz. Este ser iluminado, capaz de se valer da linguagem como meio de revelação do absoluto, na concepção Adeliiana, é a figura do poeta.

Em entrevista, a autora brasileira nascida na terra do Divino, Divinópolis, interior das Minas Gerais, e que estreia no cenário da literatura nacional com *Bagagem*, livro de poesias datado de 1976, vai dizer que toda obra artística, seja ela de qualquer natureza, tal qual a pintura, o teatro ou a música, etc, almejam alcançar o momento de vibração poética, fato que vai lhes assegurar o verdadeiro estatuto de obra de arte.

Neste sentido, a poetiza prossegue dizendo que o autor da obra de arte, no referido caso o escritor, porta-se como mero instrumento de algo que o suplanta e que é infinitamente maior que ele. Neste sentido, Adélia Prado está dizendo que o poeta é um oráculo para algo que está se dizendo por meio dele, e que visa despertar no outro, aquele que lê, a experiência poética, o que para a autora é o mesmo que a experiência do religioso.

Por isso, a escrita de Adélia Prado vai, paulatinamente, buscar cristalizar a ideia de que poesia e transcendência se mostram como algo que tem a mesma gênese, uma vez que a revelação e a relação com o divino podem ser tocadas pela linguagem humana, quando esta se apresenta poética.

Para Evaldo Balbino da Silva, em seu estudo intitulado *Inspiração e Poiésis em Adélia Prado*¹¹, “poetar, em Adélia Prado, confunde-se quase sempre com orar”. Para tanto, a própria autora de *Bagagem*, a primeira de outras sete obras dedicadas à poesia, vai convergir a experiência poética e a experiência do religioso, de modo a mostrar, no decorrer de toda sua obra, que estas compartilham do mesmo cerne.

9 PRADO, 2010.

10 Ibidem.

11 Balbino, 2011. (disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1178.pdf>).

Dessa forma, a poesia se mostra para a autora como manifestação da experiência divina, em um contexto em que a letra vivificada, a escrita transmutada pela vibração poética, é capaz de revelar ao homem o poder absoluto que é Deus, passível de ser apreendido, apenas, pela arte. Neste sentido, tal como diz Evaldo Balbino, em Adélia Prado “as palavras em estado poético nos revelam Deus”¹².

Sendo assim, a poesia enquanto revelação mística, inapreensível e inexplicável por quaisquer estatutos da razão ou lógica humana, dada sua complexidade e mistério, assemelha-se à concepção que Pascal constrói frente à apreensão do homem e de Deus. Para esse, a busca pelo entendimento da natureza divina e humana ultrapassam infinitamente os motes da razão, e apenas a transcendência, dada pela religião cristã, daria conta de tocar e compreender a mística.

Evaldo Balbino também vai dizer que a escrita de Adélia Prado “surge como uma verdadeira oração, uma constante fala sobre Deus”¹³. Neste sentido o crítico menciona que a consciência de se fazer poesia como dom divino sempre se mostra presente na escrita de Prado, uma vez que “o sagrado surge como fonte, jorro de beleza verbal”. Logo, tem-se uma escrita “mercê de Deus”, tal como sugere o poema que se segue:

Tabaréu 14

Vira e mexe eu penso e numa toada só.
Fiz curso de filosofia para escovar o pensamento,
não valeu. O mais universal a que chego
é a recepção de Nossa Senhora de Fátima
em Santo Antônio do Monte.
Duas mil pessoas com velas louvando Maria
num oco escuro, pedindo bom parto,
moço de gênio bom pra casar,
boa hora pra nascer e morrer.
O cheiro do povo espiritado,
Isso eu entendo sem desatino.
Porque, mercê de Deus, o poder que eu tenho
é de fazer poesia, quando ela insiste feito
água no fundo da mina, levantando morrinho de areia.
É quando clareia e refresca, abre sol, chove,
Conforme necessidades.
Às vezes dá até de escurecer de repente
com trovoada e raio. Não desaponta nunca.
É feito sol.
Feito amor divino.

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

¹⁴ PRADO, 2010, p. 78.

A poetiza, referida por Carlos Drummond de Andrade como “fogo de Deus”, deixa claro por meio das linhas deste poema que poesia se faz quando Deus quer. No verso a seguir torna-se clara e distinta esta menção, em que se diz: “Porque, mercê de Deus, o poder que eu tenho /é de fazer poesia, quando ela insiste feito /água no fundo da mina, levantando morrinho de areia”.

Nesta ótica, referindo-se ao modo de se fazer poesia como manifestação divina, esbarra-se na concepção antiga, na qual o poeta ao escrever era tomado por forças exteriores relacionadas à inspiração das musas. Neste contexto, todavia, o espírito que se apodera de Adélia Prado no momento da escrita, é unicamente o espírito de Deus. Tomada por Este, a escritora dita poemas que saúdam a saudade, a pequenez humana, a incansável busca de Deus, o amor carnal, a vida ordinária e cotidiana dos seres, dentre outros tantos temas.

Frente às muitas evidências, quer sejam por parte da crítica, quer sejam por parte da leitura dos próprios poemas, que insistem em convergir a escrita poética de Adélia Prado à experiência divina, a própria escritora em entrevista reconhece que a letra está em seu poder, enquanto que o sopro de inspiração provém de uma ordem maior, que é Deus. Dessa maneira, pode-se dizer que o que faz dela escritora é o processo engendrado entre letra e inspiração divina, à medida que o espírito sopra em seu ouvido o “hino litúrgico” que compõe sua poesia.

Em outro poema intitulado “Salve Rainha”, presente na obra *Oráculos de Maio*, resgata-se um trecho em que a autora se refere ao modo de se fazer poesia, o que permite considerá-lo como um meta-poema, à medida que neste se relata o seu próprio processo de feitura como algo que está, em certa medida, alheio à vontade do poeta.

Salve Rainha 15

A melancolia ameaça.
Queria ficar alegre
sem precisar escrever,
sem pensar
que labor de abelhas
e vôo de borboletas
precisam deste registro.
Chorando seus casamentos
vejo mulheres que conheci na infância
como crianças felizes.
A vida é assim, Senhor?
Desabam mesmo
pele do rosto e sonhos?
Não é o que anuncio

- já vejo o fim destas linhas,
isto é um poema, tem ritmo,
obedece à ordem mais alta
e parece me ignorar.
Me acontecem maus sonhos:
a casa só tem uma porta,
casa-prisão,
paredes altas, cômodos estreitos.
Chamo pelo homem, ele já se foi,
quem se volta é um negro,
indiferente.
A criança que se perdera,
Ou deixei perder-se de mim,
é um menino-lobo,
eu a encontro grunhindo,
com um casal velho de negros.
Por que os negros de novo?
Por que este sonho?
Gasto minhas horas em pedir socorro,
esgotando-me, monja extramuros,
em produzir espaços de silêncio
para encontrar Tua voz.
É medo meu apegoado amor,
Uma fita gravada, meu contentamento.
O primeiro santo do Brasil
Invocou para um pobre:
“Post partum, Virgo Inviolata permansisti.
Dei Genitrix, intercede pro nobis.”
Ó virgem,
Volte à minha alma a alegria,
também eu
estendo a mão a esta esmola.

Nesta sequência, o poema se revela à autora como algo que provém de uma ordem superior, manifestação divina que emana de uma “ordem mais alta”, alheia, portanto à vontade consciente da autora.

O seguimento que permite que se faça esta leitura, e que reforça a concepção do poeta como um oráculo, é o seguinte: “- já vejo o fim destas linhas, / isto é um poema, tem ritmo/ obedece à ordem mais alta / e parece me ignorar”. Um outro trecho que faz alusão à voz poética como a voz de Deus, é o que se segue: “Gasto minhas horas em pedir socorro, /esgotando-me, monja extramuros, / em produzir espaços de silêncio para encontrar Tua voz.”

Outro seguimento que irá concatenar a letra à vontade de Deus, será o poema “Nossa Senhora da Conceição”¹⁶, em que é dito: “Virgem Maria! O tempo quer me comer, / virei comida do tempo! / Me ajuda a parir este ninhada de vozes, / me ajuda, senão / este conluio de sombras me seqüestra, / me rouba o olho antigo e a paixão viva”.

¹⁶ PRADO, 2007, p. 37.

Neste trecho, o eu-lírico pede a concessão da “Virgem Maria”, vocativo chamado no amparo ao parto de uma “ninhada de vozes” que constituem os poemas, fundados a partir de uma ordem e de uma vontade superiores, e que são, por vezes, consolidados pelos versos.

Dentre as nove obras dedicadas à poesia, a constar em ordem cronológica: *Bagagem* (1976), *O Coração Disparado* (1978), *Terra de Santa Cruz* (1981), *O Pelicano* (1987), *A faca no Peito* (1988), *Poesia Reunida* (1991), *Oráculos de Maio* (1999), *A Duração do Dia* (2010), e o recém lançado *Miserere* (2014), o legado poético da autora, é pertinente ressaltar, encontra-se em presente constituição, uma vez que a poetisa continua viva a servir de canal de graça para Aquilo que se diz.

No conforme ao que foi dito anteriormente, optou-se pela leitura de alguns poemas de Adélia Prado com base na acepção de que o fazer poético comunga do mesmo princípio de manifestação do divino, de modo que, conforme afirma o crítico Evaldo Balbino da Silva, em Adélia Prado “as palavras em estado poético nos revelam Deus” 17.

Haja vista a pertinência deste tema na escrita poética de Adélia Prado, resgata-se uma fala do mesmo crítico, em que esse diz que “a poesia na ótica adeliana está para além das palavras e das coisas, portanto, para além dos significantes”18. Neste sentido, o poético é divino por transcender a materialidade do signo, pois é algo ditado por Deus. Assim, , “a palavra poética resgata o homem da sua existência ordinária e o transforma em um decifrador, em um homem incomum”19.

Neste sentido, se em Adélia Prado a palavra poética tem o poder de extrair o homem de seu contexto ordinário, haja vista a sua condição de ser decaído, isso se dá pois, conforme Balbino, a poesia enquanto presença de Deus revela o que há de transcendente no imanente. Liberta da sua materialidade, por meio da palavra poética é dado ao homem a possibilidade de alçar o entendimento daquilo que não lhe é dado compreender à priori.

Neste sentido, a poesia em Adélia Prado é revelação mística, pois toca nos sujeitos aquilo que lhes parece indecifrável e incógnito, desvendando-lhes, por vezes, o inominável que é Deus.

Frente a isso, retomam-se as asserções de Pascal citadas no início deste texto, a fim de se pontuar uma primeira, dentre outras possíveis divergências de pensamento entre o matemático e a poetiza. Se em Adélia Prado a redenção do sujeito, dada sua condição

17 Balbino, 2011. (disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1178.pdf>).

18 Ibidem.

19 Ibidem.

miserável, encontra-se no caráter divino e revelador da poesia, em Pascal este processo se dá pela consciência da miséria.

Sendo assim, frente ao fragmento de *Pensamentos* em que se diz sobre a contundente miséria humana, reconhece-se que o homem é o único em meio aos viventes capaz de reconhecer a própria natureza miserável, condição que, paradoxalmente, faz dele superior em detrimento a todos os outros seres. Constata-se a partir disso que a consciência da miséria em Pascal, atesta a grandeza humana, redimindo o sujeito de seu estado primitivo, enquanto que em Adélia Prado isso se dá pela experiência poética. Veja-se o trecho:

A grandeza do homem é grande por ele conhecer-se miserável: uma árvore não se reconhece miserável. É então ser miserável conhecer (-se) miserável, mas é ser grande conhecer que se é miserável 20.

Não obstante o tema tratado neste breve estudo, a leitura da “bagagem” poética de Adélia Prado, que por questões metodológicas se restringe a abarcar alguns poemas, fica claro que, além das aproximações que são feitas frente aos *Pensamentos*, vários são os temas possíveis de serem abordados frente à análise dos poemas.

Em princípio, temas como o sofrimento e a alegria, o amor e a ira, o sagrado e o profano, a santidade e a loucura, a vida e a morte, dentre outros assuntos que estão longe de serem esgotados, tantas são as leituras possíveis frente a um poema, constituem tópicos que podem se fazer objeto de investigação frente à obra da escritora mineira.

A este respeito, Evaldo Balbino da Silva, em seu estudo *Entre a Santidade e a Loucura: O Desdobramento da Mulher na Bagagem Poética de Adélia Prado*²¹, também vai dizer que muitos podem ser os motivos por trás de um estudo sobre a poética de Adélia Prado, visto a fortuna de temas abordados pela autora.

Portanto, por meio desta breve análise, reconhece-se que ao “poetar”, a autora toca na espinhosa questão das adversidades humanas, tais quais as forças em tensão presentes no sujeito como o amor e a ira, ou o pecado e o sagrado. A fim de constituir um retrato da natureza do ser, cindido pelo conflito entre as boas e más paixões que o habitam, a autora vai contemplar aspectos da natureza híbrida dos sujeitos, que se posicionam, concomitantemente, como filhos de Deus e corrompidos pelo pecado original.

20 PASCAL, 2005.

21 DA SILVA, 2001, p. 99.

Para tanto, ao abordar a relação do fazer poético enquanto dom divino, diz o crítico, é inquestionável a menção ao profano, uma vez que “mesmo a atitude mais religiosa também apresenta um componente profano”, levando-se em conta que “parece ter sempre existido no espírito humano uma mistura do sagrado e do profano, e não simplesmente duas modalidades à parte”. O crítico prossegue, dizendo que: “considerar essas duas existências como independentes uma da outra é promover uma deturpação do que de fato ocorre”²².

Frente a isso, Silva observa que em alguns poemas de Adélia Prado, processa-se uma antropomorfização de Deus, de tal forma que a transcendência se manifesta de maneira corpórea. Corpo este que é erigido sem se valer das “atitudes sublimadoras, como as que o caracterizam a concepção católica tradicional”. Dessa forma, ao comparar alguns poemas, identifica-se um caráter dúbio na relação do eu-lírico frente a Deus, ora tendo-O como divindade, ora como um ser corporificado.

Frente a esta aceção do erótico na poesia de Adélia Prado, o crítico vai dizer que “é, pois, no corpo de Cristo, corpo sagrado entregue à paixão na cruz, que o eu-lírico feminino vai buscar a comunhão entre o sagrado e o profano, a junção de tudo que o homem separou”.

À despeito das análises dos poemas de Adélia Prado, bem como as relações tecidas com a obra *Pensamentos*, de Blaise Pascal, conclui-se o texto com uma apreciação de um dos grandes filósofo do renascimento. Para Michel de Montaigne²³, autor já citado neste trabalho haja vista a menção ao *Ensaio ‘Das Orações’*, o discurso religioso que se preze deve seguir alguns princípios que resguardam sua divindade, de modo que “não devemos misturar Deus às nossas ações se não com reverência e zelo, cheio de dignidade e de respeito. Esse canto é divino demais para ter como único uso exercitar os pulmões e agradar aos ouvidos: é com a consciência que deve ser pronunciado, e não com a língua”.

Montaigne vai considerar ainda que “seja qual for a maneira como invocamos Deus para nosso convívio e companhia, é preciso que seja com seriedade e devotamente”. Neste sentido, o poetizar em Adélia Prado, que muitas vezes se confunde com o ato de orar, está consoante a todas as asserções do filósofo. Na letra da escritora, a invocação à voz e à presença da divindade torna-se palpável, e o poema/oração que “obedece à ordem mais alta” se faz com devota atitude daquela que se reconhece como serva de Deus e do Poema. Veja-se o poema/oração a seguir:

²² Ibidem.

²³ MONTAIGNE, 2002.

Bendito

Louvado seja Deus meu senhor,
porque o meu coração está cortado a lâmina,
mas sorrio no espelho ao que,
à revelia de tudo se promete.
Porque sou desgraçado
como um homem tangido para a forca,
mas me lembro de uma noite na roça,
o luar nos legumes e um grilo,
minha sombra na parede.
Louvado sejas, porque eu quero pecar
contra o afinal sítio aprazível dos mortos,
violar as tumbas com o arranhão das unhas,
mas vejo Tua cabeça pendida
e escuto o galo cantar
três vezes em meu socorro.
Louvado sejas, porque a vida é horrível,
Porque mais é o tempo que eu passo recolhendo os despojos
– velho ao fim da guerra com uma cabra –
mas limpo os olhos e o muco do meu nariz,
por um canteiro de grama.
Louvado sejas porque eu quero morrer
mas tenho medo e insisto em esperar o prometido.
Uma vez, quando eu era menino, abri a porta noite,
a horta estava branca de luar
e acreditei sem nenhum sofrimento.
Louvado sejas!

REFERÊNCIAS

PASCAL, Blasie. **Pensamentos**. Editora Martins Fontes, São Paulo: 2005. Tradução técnica e introdução da edição brasileira de Franklin Leopoldo e Silva.

Balbino, Evaldo. **Anais do SILEL**. Volume 2, Número 2. Uberlândia: UDUFU, 2011.
(disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1178.pdf>).

PRADO, Adélia. **O Pelicano**. Editora Record, Rio de Janeiro: 2007.

PRADO, Adélia. **Oráculos de Maio**. Editora Record, Rio de Janeiro: 2007.

DA SILVA, Evaldo Balbino. **Entre a Santidade e a Loucura: O Desdobramento da Mulher na Bagagem Poética de Adélia Prado**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, 2001. (pag. 99).

BALBINO, Evaldo. **A Dilatação do Prazo Comunicativo: metáfora, erotismo e subversão em Adélia Prado**. In: Graciela Ravetti; Marli Fontoura. (Org.) Olhares Críticos: estudos de literatura e cultura. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 70 – 81.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Editora Martins Fontes. São Paulo 2009.

A POÉTICA DO FORA E A ESCRITA DE CAROLINA MARIA DE JESUS: GÊNERO E SUBALTERNIDADE

Cristiane Côrtes*

O Espaço Literário, com toda a sua vastidão, possibilita a separação entre a palavra e o silêncio, entre o ‘eu’ e o ‘outro’, entre a comunicação e sua impossibilidade. Elementos próprios da experiência do impossível para o homem, como a morte, emergem no texto literário como “algo a incomunicar”. Dessa forma, percebemos que a Literatura pode abrigar nossos impossíveis, pois lá é o espaço do irreal, do que está fora da realidade e, ao mesmo tempo, dentro. Perceberemos que escrever pode ser levar a palavra até o ponto de ausência em que ela desaparece, onde todos os sentidos estão neutralizados. Interessa-nos pensar aqui mais esse ponto de ausência que a própria palavra.

A autora Carolina Maria de Jesus em sua primeira e mais conhecida obra, *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2000), revela a força da voz feminina e marginal ao imprimir suas considerações acerca de assuntos étnicos, sociais e de gênero. O que nos é caro neste caso é o lugar de fala da autora instaurado no paradoxo do ser e ter, que reverbera em suas reflexões dentro e fora da realidade em que ela vive e que deseja. Ou seja, a autora deixa refletir na escrita a revolta por morar no que ela denomina lixo da cidade de SP e o desejo de sair dali. Seu objeto de escrita é sua repulsão. A escrita exterioriza a insatisfação e, ao mesmo tempo, providencia meios de ela sair daquele lugar. O discurso de Carolina vai além de uma forma de expressão, é um mecanismo de poder, como muitos estudos atestam e, a meu ver, evidencia a linguagem literária que dialoga com a realidade de uma forma peculiar e contradiz todo um sistema que procura reconhecer/ legitimar em seu *corpus* a língua padrão e o ponto de vista do homem branco letrado.

Ao optar por contar sua labuta, a autora revela um coletivo silenciado de mulheres solitárias e famintas de pão e cultura que ganham voz através de um sistema de escrita “ex-

* CORTES, Cristiane. Mestre em Teoria da Literatura, doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada UFMG e professora efetiva de Literatura do CEFET MG, *campus* IX. Nepomuceno, MG. crisfelipecortes@gmail.com.

cêntrico”¹ que, apesar de reivindicar o cânone e o centro, será sempre margem. Não pela condição de subalternidade, mas pela peculiaridade estética. A originalidade na escrita carolinesca é seu mais forte traço e o que nos fará aproximá-la das ponderações de Blanchot acerca da escrita do Fora. Sempre *fora* de contexto, Carolina pertenceu a um meio que a rejeitava por ser letrada e apreciar as artes; e, ao mesmo tempo, não conseguiu se estabelecer na sociedade erudita pela sua trajetória, classe e cor. Blanchot foi o crítico que, de forma inovadora, demarcou a especificidade do que seria o uso próprio ou funcional da Literatura constituindo o entendimento de uma realidade própria literária a partir do conceito do Fora, noção forjada nos campos da filosofia e da crítica literária. Com isso, ele desconstrói o mito de que a Literatura é um meio de chegar ao mundo e, contrariamente, considera a hipótese de que ela cria a sua própria realidade, colocando em dúvida, negando e desestabilizando a sua própria noção de realidade. Por isso aproximo a teoria do texto em questão: Carolina, mesmo falando da realidade, diz isso de um lugar muito peculiar. O seu acesso limitado aos axiomas sobre nação, política, classe, raça, etc, possibilitou-a criar um universo, tanto linguístico quanto filosófico ou literário muito específico, beirando a tragicomicidade:

Condói-me de ver tantas agruras reservadas aos proletários. Fitei a nova companheira de infortúnio. Ela olhava a favela, suas lamas e suas crianças paupérrimas. Foi o olhar mais triste que presenciei. Talvez ela não tenha mais ilusão (...) Há de existir alguém que lendo o que escrevo dirá isto é mentira! Mas, as misérias são reais. O que revolto é contra a ganância dos homens que espremam uns aos outros como se espremisse uma laranja. (JESUS, 2000, p. 41).

O diálogo de Carolina com a realidade é tão direto que, performaticamente, o leitor percebe que é um universo paralelo do habitual, que se cria para retratá-la, como a própria autora reconhece ao dizer que o leitor não acreditará no que diz, porque é quase inverossímil.

A relação da autora com sua escrita é o que nos colocará diante desse paradoxo realidade/ficção. Ao demarcar o uso próprio, específico, da Literatura, a partir da construção da sua realidade específica, Blanchot desenvolve o conceito do Fora, admitindo que o discurso literário deva ser a criação de mundos que se comunicam com o plano real e não o representam. A linguagem literária deve remeter-se a um objeto que se encontra no mundo real, pois sua função está a serviço dos fins sociais da ação, da comunicação e da compreensão, mas não importando o quanto real ela é. Isso ocorre quando, pensando no universo literário, a palavra deixa de ser um instrumento, um meio para designar as coisas do

¹ Conceito cunhado por Hutcheon (1991) que define a excentricidade como o lugar que não mais deseja estar no centro, que é efetivamente marginal.

mundo e passa a representar uma outra concepção de realidade, diferente daquela do mundo cotidiano. Não mais familiar, ela terá outra função, a de fundação de um mundo em que as mesmas palavras terão variados ou nenhum significado. Vejo isso em Carolina, principalmente com suas construções gramaticais. Palavras eruditas que passam a habitar um outro universo é a metáfora da própria autora. Sempre *fora de contexto*², é a intelectual das margens, capaz de evocar as mais diversas estruturas valendo-se do que tem em mãos (palavras) para garantir seu direito ao grito. A consciência desperta e o discurso ácido associados à erudição do vocábulo e as inadequações gramaticais seriam o que chamo de discurso carolinesco:

Abri a janela e vi mulheres que passam rápidas com seus agasalhos descorados e gastos com o tempo. Daqui a uns tempos estes palitol que elas ganharam de outras e que há muito tempo devia estar num museu, vão ser substituídos por outros. É os políticos que há de nos dar. Devo incluir-me, porque também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga fora. (JESUS, 2000, p. 33).

Blanchot (1997) sugere que, com o aparecimento da linguagem ficcional, ocorre a destruição ou negação da palavra como referência. Há nela um direito à morte que provoca sua transformação radical, ou seja, o desaparecimento das suas funções de representar o objeto para as funções de convocar a uma realidade constituída a partir da não realidade da coisa: rebotalho, indolente, leito, difamar, imponente, entre outras são palavras que assumem outro tom em sua narrativa, pois possuem outro referente. Se pensarmos em toda a negação a que Jesus está exposta: dinheiro, família, língua culta, a teoria de Blanchot endossa este trabalho se acreditarmos que a negação, refletida no texto é mais interessante que a explicitação, pois é na ausência que está o fazer literário; e é nesse lugar de desconstrução que a linguagem afirma-se como operador de uma nova realidade:

O livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é o futuro de muitas outras coisas, e não apenas livros, mas, pelos projetos que podem dele nascer, pelos empreendimentos que favorece, o conjunto do mundo do qual é o reflexo mudado, fonte infinita de novas realidades, a partir de que a existência será o que não era. (BLANCHOT, 1997, p 296)

É a partir da linguagem, então, que a literatura opera suas desconstruções; é por meio dela que a relação entre as palavras e as coisas, entre o mundo dado e mundo das platitudes, é reconstituída. A linguagem do dia a dia, enfraquecida de seu poder de transformação, apenas chama um objeto de objeto, pois considera e nomeia a coisa como tal. A linguagem literária

² O uso da expressão em itálico chama a atenção para a condição de entre-lugar da autora, em quarto de despejo incomodada com as condições em que vivia, em casa de alvenaria incomodada com o preconceito que sofria.

apresenta uma operação “feita de inquietude”, pois admite e necessita do instável, da negação e da morte. A linguagem promove a troca entre a morte do objeto comum e sua constituição como palavra e ideia. Na palavra literária, morre a sua correspondência com a vida, entretanto a linguagem literária pluraliza os atributos do objeto renomeado. Se considerarmos a linguagem literária como esse lugar de negação – operador de um espaço literário – podemos considerar, então, que escrever é recusar-se a escrever, ou levar a palavra até o ponto de ausência em que ela desaparece, em que todos os sentidos estão neutralizados. Na insistência de Carolina em se tornar escritora está o desejo de criar um mundo que a veja como a intelectual que é. Escrita e poder, palavra e acesso foram lições aprendidas cedo, narradas em *Diário de Bitita*. O que a autora sabia de política, filosofia, economia não interessava a ninguém a sua volta, mas ela sabia que escrevendo poderia ser ouvida com propriedade e é essa propriedade que encontramos ao longo de seu diário:

Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque eu não bebo. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciarem álcool os meus filhos não irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém. Para concluir, eu não bebo porque não gosto e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no álcool. Se você achar que eu estou agindo acertadamente, peço-te paralizar: - Muito bem, Carolina. (JESUS, 2000, p. 65).

Compreender essa morte do objeto no plano real, provocada pela linguagem ficcional é crucial para chegarmos à utilidade do conceito do Fora para esse trabalho. Embora não haja aqui a pretensão de se conceituar o Fora, devemos balizar a relação da teoria de Blanchot, explorada por Foucault e Deleuze, e sua relação com a Literatura que deseja tratar ou retratar da experiência de violência ou dor. A ideia do Fora nos é norteadora na medida em que parte do princípio de que há uma linguagem que não mais deseja um retrato ou correspondência de uma determinada realidade, mas uma outra proposta que esteja fora do comum, entretanto, intuitivamente, nos remete ao mesmo comum que não é, ou não pode, ser dito.

Artières afirma que passamos o tempo a “arquivar nossa vidas, arrumamos, desarrumamos, classificamos para construir uma imagem para nós mesmos e às vezes para os outros” (1998, p. 10) e a necessidade de Carolina em registrar suas impressões talvez esteja também aí. A escrita como corpo arquivado, a experiência toda de uma vida Fora retratada no Fora do texto, língua, poesia, resistência. Uma passagem particularmente interessante sobre essas impressões é o relato de um sonho que deveria ser bom, mas é descrito como horrível:

Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. (...) Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga. Estava na favela, na lama, as margens do Tietê. (JESUS, 2000, p. 40).

A criação do neologismo demonstra a necessidade de criar seu próprio sistema linguístico que possa traduzir ou tentar sua condição. Viver fora da favela é algo tão almejado que o encontro dessa realidade na ficção (sonho) é algo que a aterroriza, pois evidencia a dura realidade a que pertence.

Embora pareça contraditório discutir o Fora a partir de um diário, gênero por natureza realista, se pensarmos na genealogia de Nietzsche, desenvolvida por Foucault, esse tipo de arquivo, lido a contrapelo, faz todo sentido na modernidade. A proposta de Foucault é que se faça outra história que opere uma destruição das evidências, que “reintroduza o descontínuo em nosso próprio ser, que faça ressurgir o acontecimento no que ele tem de único e agudo” (1979, p.28). O genealogista deve promover um corte entre uma suposta relação determinista entre a coisa e a palavra que a nomeia, problematizando as relações de saber-poder que produziram realidades, saberes e subjetividades, um modo de ser, de sentir e de pensar, ou seja, deslocar aquele sentido ordinário da linguagem comum para outro patamar a fim de que se evidenciem as ruínas, os restos, o descarte da matéria e um novo saber seja criado.

Carolina como escritora evidencia uma necessidade de lermos a crítica literária a contrapelo para darmos conta de outras realidades mais raras na cena da ficção. É a partir desse olhar de Fora que Jesus cria seu universo de palavras e seus significados e com a propriedade que ela própria lhe outorga, inscreve esta visão da margem na história da literatura brasileira, cria tradição, evidencia olhares. Catadora de papel, coletora de metáforas, Carolina foi capaz de criar seu sistema literário em que, como Blanchot conceitua, dialoga com o mundo das coisas, mas também o transcende. O *leitmotiv* deste trabalho está exatamente na metáfora do Fora como arquivo, legitimação de um coletivo. Se pensarmos em arquivos (considerando o livro escrito) como mecanismos políticos e efeitos dos discursos (FOUCAULT, 2003, p. 211), situaremos a importância de se considerar o discurso que se faz na margem. O espaço reivindicado por autores como Carolina é um contra-lugar de poder da obra que professa, da ditadura das verdades. A consciência da autora de sua realidade não a impediu de escrever palavra poética, ao contrário, isso é a denúncia do que Blanchot acredita ser a exigência que atrai o autor para fora do mundo, a “obra doma e submete

momentaneamente esse lado de fora, restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio (...) é a fala da experiência original” (1947, p. 43).

As considerações sobre uma possível leitura de Carolina a partir desse essencialmente original, tanto que está no Fora da linguagem, é apenas uma tentativa de adentrar nesse universo carolinesco, este trabalho pretende apenas abrir precedente para o desenvolvimento de pesquisas a respeito, mas é importante nos determos por enquanto na relevância de se pensar que a impossibilidade da fala irá deslocar o agente do texto para outro lugar em que suas palavras, em outra dimensão, possam assumir novas perspectivas que só serão percebidas depois da sensação de descarte, só no vazio é possível criar esse outro *locus*. Consideremos por último, essa negação de Carolina como um gesto transgressor, que violentamente atormenta o leitor, pensemos na possibilidade de ser essa a linguagem conhecida da dor e só fora dela, ou seja, no campo das palavras, seria possível acessá-la, torná-la pública.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha – Homo Sacer III. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FOUCAULT, Michel, ; MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. 390 p. v.4. (Coleção Ditos e escritos)

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e Trad. Rberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. 8ed. São Paulo: Ática, 2000.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

RAVETTI, Graciela. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência. In: **O corpo em performance. Imagem texto e palavra**. (Org. Antonio Hildebrando, Lisley Nascimento, Sara Rojo). Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

PROJETO CAROLINAS AO VENTO, CENTENÁRIA E ATEMPORAL: DIFUNDINDO NOSSAS NEGRAS MEMÓRIAS.

Geny Ferreira Guimarães*

Hildália Fernandes Cunha Cordeiro**

Danielle Cristina Anatólio dos Santos***

Carolina Maria de Jesus: reflexões sobre sua escrevivência, cotidiano e poder.

Todos tem um ideal.

O meu é gostar de ler.

Carolina Maria de Jesus

Ao pensar Carolina Maria de Jesus neste ano de seu centenário é possível partir de inúmeros pontos, lugares, espaços e desenvolver verdadeiros mapeamentos cartográficos e geográficos de sua vida e obra. Mas, no caso desta comunicação nos deteremos a limitar a discussão na escrevivência, cotidiano e poder inerentes aos seus escritos¹.

A escrevivência como uma característica encontrada na escrita negra feminina, uma escrita de vivências cotidianas e de autorrepresentação.

[...] se há uma literatura que aprisiona os sujeitos negros no espaço da estereotipia ou os apaga como seres inexistentes na sociedade, há outro discurso literário em que, vigorosamente, seus criadores, homens e mulheres, afirmam uma ancestralidade africana. Esses discursos incorporam saberes, visões de mundo vivenciados em outros espaços sociais e culturais, assim como muitas vezes além de revelar o pertencimento étnico, revelam também o de gênero. (EVARISTO, 2011, p. 51).

A escrevivência surge justamente desta necessidade de libertação dos sujeitos negros da estereotipia e da invisibilidade, além da autorrepresentação dentro de uma perspectiva de afirmação de negritude e de ancestralidade negra. Em muitas das obras de escritoras negras as questões sociais podem ser percebidas porque estas mulheres fazem parte de uma sociedade

* Doutoranda em Geografia pela UFBA/PPGEO (Salvador, BA). genybr@yahoo.com.br

** Mestre em Educação e Contemporaneidade pela UNEB/PPGEDUC e professora nos cursos de pedagogia e letras na Faculdade D. Pedro II (Salvador, BA). hildaliafernandes@hotmail.com

*** Atriz e Pesquisadora em Teatro Negro UFBA/PPGAC (Salvador, BA). danielleanatolio@yahoo.com.br

¹ No decorrer de todo o artigo, as citações de Carolina Maria de Jesus serão mantidas com as grafias apresentadas conforme a publicação: Quarto de Despejo: diário de uma favelada, 7. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

burbulhante de acontecimentos sociais, políticos, econômicos, culturais e raciais. E estas, não estão de olhos e ouvidos vendados, observam, participam e transformam esta sociedade. Suas mentes inquietas transformam e dão novos sentidos ao que vêem, escutam e vivenciam e algumas reconstróem o que apreendem por meio das letras, palavras e escritas.

As escritoras negras são agentes de transformação de seu tempo e utilizam seus textos como instrumentos de reflexões e de mudanças sociais, particularmente, a força que emana das palavras de Carolina pode ser convertida em poder, algo muito disputado em toda e qualquer sociedade.

Muito importante lembrar que apesar de ser literatura, como esta não é neutra, as escritas de Carolina podem ser analisadas por várias áreas do conhecimento, pois transitam “[...] entre as fronteiras conceituais da antropologia, historiografia, psicanálise e teoria literária, e acolhendo, ainda debates dos domínios dos Estudos Culturais e Pós-coloniais” (EVARISTO; SILVA, 2011, p. 7).

As autoras Evaristo e Silva (2011) organizaram um livro para discussão do contexto afro-brasileiro, africano e da diáspora que envolve a literatura, história, etnicidade e educação. Não representa uma publicação para discutir, exclusivamente, a obra de Carolina Maria de Jesus, mas seus escritos se encaixam, perfeitamente, neste tipo de análise e nas reflexões ao longo do livro. Uma ressalva para esta edição é feita no que tange a Geografia, pois esta ciência não foi posta como uma das fronteiras conceituais neste livro, mas a apresentação das organizadoras é geográfica, citam espacialidades que perpassam o que Dorren Massey discute sobre “contemporaneidades e margens das hegemonias dominantes”, assim como Milton Santos sobre “racismo, preconceito e discriminação” (EVARISTO; SILVA, 2011, p. 7).

Massey (2008) apresenta uma releitura do conceito de espaço a partir das interrelações, da esfera da multiplicidade de pluralidades contemporâneas, da coexistência de distintas trajetórias e heterogeneidades, e da impossibilidade de um espaço acabado, sendo assim, em permanente construção. Santos (2000), no contexto dos 500 anos do Brasil, apresenta o questionamento sobre o engessado e enviesado discurso brasileiro que foge à ética e moral quando o assunto é sobre negros e propõe discussões a partir de três elementos: corporeidade, individualidade e cidadania.

Diante disso, acredita-se que é apropriado seguir esta comunicação dentro de duas perspectivas: a da Geografia e Literatura Negra e a partir do que Carolina Maria de Jesus escreve no seu diário no dia 28 de maio de 1959:

A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde moro
(JESUS, 1960, p. 160).

A memória referida no título desta comunicação deve-se ao fato de que para os que lêem qualquer que seja a obra de Carolina, nos dias de hoje, o que ela escreve acerca das suas experiências e lembranças serve-nos como memória e faz parte do patrimônio da história negra brasileira. Até porque no Brasil, a maior parte do legado patrimonial foi selecionado diante de critérios de apropriação que “[...] pressupõe poder, interesses de elites hegemônicas e imposição de valores de uma minoria que determina o que é patrimônio, muitas vezes em detrimento do ideário de uma maioria” (ESCOBAR, 2011, p. 55). Logo, tais memórias, mesmo que construídas e descritas individualmente, fazem parte de um coletivo, representam um legado e um patrimônio. Pois, o que viveu Carolina, muitas outras negras e negros viveram e ainda vivem. Carolina descrevia o seu cotidiano e muito do que a envolvia diretamente ou não se converteu no livro *Quarto de Despejo* (1960) e em todos os outros² de sua autoria. Mas, nem tudo que acontecia em sua vida era anotado no seu diário, assim como nem tudo que foi anotado foi publicado. Seleções foram feitas, em primeiro lugar as da própria Carolina ao decidir o que iria ou não constar no seu diário, e depois as de quem editou seus livros, permanecendo manuscritos ainda inéditos.

Carolina Maria de Jesus morou por muitos anos de sua vida na favela do Canindé, em São Paulo, lugar que consta nos seus escritos, em seu cotidiano e nas criações reflexivas da autora. O cotidiano pode ser entendido como um lugar, pois:

[n]o lugar - um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2006, p. 218)

Mas, um lugar também é pensado dentro da lógica capitalista com suas funções, elementos e estruturas.

² Casa de Alvenaria (1960), Provérbios (1963), Pedacos da fome (1963), Diário de Bitita (1982), Antologia Pessoal (1996, organização: José Carlos Sebe Bom Meihy), Meu estranho diário (1996, organização: José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine).

Parece-nos que, hoje, a geografia tende a ser cada vez mais a ciência dos lugares criados ou reformados para atender a determinadas funções, ainda que a forma como os homens se inserem nessa configuração territorial seja ligada, inseparavelmente, à história do presente. Se os lugares podem, esquematicamente, permanecer os mesmos, as situações mudam. A história atribui funções diferentes ao mesmo lugar. O lugar é um conjunto de objetos que têm autonomia de existência pelas coisas que o formam - ruas, edifícios, canalizações, indústrias, empresas, restaurantes, eletrificação, calçamentos, mas que não têm autonomia de significação, pois todos os dias novas funções substituem as antigas, novas funções se impõem e se exercem. (SANTOS, 1988, p.18-19)

Pelo descrito acima, a favela do Canindé seria mesmo um lugar? Quais os seus elementos? Quais as suas funções e relações? Onde estava a sua autonomia? Que lugar é esse que não possui os elementos com os referidos objetos da citação acima?

Assim, o cotidiano da favela do Canindé, assim como o dia a dia de Carolina, pessoalidades e individualidades, dificuldades, encontros, vizinhos, filhos, afetividades etc., são elementos e/ou objetos deste lugar.

Carolina mudou a função estabelecida socialmente para a favela e cria reflexões sobre isso em um momento histórico de desenfreado desenvolvimento social e crescimento econômico brasileiro (década de 1960), quando lugares e pessoas indesejáveis deveriam ser esquecidos ou invisibilizados. Ou mesmo a aparente disfunção da favela passou a ser pauta nas discussões literárias e governamentais. Carolina muda as funções e cria novas. A favela passa a ser um lugar de leitores, de escritores, de atrizes, de dramaturgas, de romancistas, de contistas, entre outros, da mesma forma que os lugares de elite foram naturalmente predestinados para isso e pessoas pertencentes ao grupo hegemônico indicadas para tais funções sociais.

Além das funções e elementos, as relações humanas não podem ser excluídas, afinal um lugar possui uma espacialidade e esta, por ser geográfica, não exclui as pessoas e suas múltiplas relações e vivências.

[...] o papel do lugar avulta porque a sua história não se dá apenas como um espaço vivido, mas como espaço de vida. O espaço de vida é o da experiência sempre renovada, essa experiência existencial que deveria ser o fundamento da nossa teorização em vez de estarmos, como continuamos fazendo, copiando de fotos sugestões para encontrar a interpretação do que somos. (SANTOS, 1999, Palestra Aula Inaugural UFBA)

Nos escritos de Carolina Maria de Jesus, a favela do Canindé é efetivamente um lugar, seu espaço vivido e de vida, pois diariamente esta escritora descrevia do seu jeito, seus elementos e funções, mais do que isso, pertencimentos e estranhamentos, as relações de

afetividade e conflitos, margens e fronteiras, desta forma criava questionamentos sobre a estrutura da favela, imaginava de que forma seria sua inserção na totalidade que era a cidade de São Paulo, assim como, a ausência de políticas públicas nacionais e não faltavam reflexões sobre uma dimensão cultural.

Sobre o parágrafo anterior, em apenas alguns poucos exemplos temos o que Jesus (1960) apresenta da dimensão cultural, “Todos os dias há uma novidade. Quando inaugurou a Portuguesa de Desportos os portugueses que reside aqui por perto foram”. (p. 59); ou “[...] ouvia as vozes das crianças anunciando que estavam passando cinema na rua” (p. 59), ainda “[...] cheguei na favela estavam organizando uma corrida só para mulheres. Na rua “A” tem um baile” (p. 75).

Ou, sobre relações de afetividade dela com outros moradores: “[...] encontrei D. Mariana. Uma mulher agradável e decente. Tem 9 filhos e um lar modelo. Ela e o esposo tratam-se com educação” (p. 23).

Quando percebe que sua palavra falhou diante de uma promessa que fez aos filhos de que não iria mais comer coisas do lixo, mas inevitavelmente o fez, daí menciona que não tem mais fé em Juscelino Kubitschek e diz: “A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que esta fraco, morre um dia” (p. 39).

Seus questionamentos e conclusões políticas podem ser percebidos em alguns trechos como:

Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema êle vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. Olha o povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere a nossa sensibilidade.

(JESUS, 1960, p. 39)

O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo e nas crianças.

(JESUS, 1960, p. 31)

A espacialidade descrita utilizando acontecimentos, por exemplo, ao mencionar os “rumores” de brigas entre moradores baianos e pernambucanos nas ruas A e B, Carolina remete o leitor a desenvolver um verdadeiro mapa mental do local, (JESUS, 1960, p. 76-77). Assim como as idas diárias até a torneira para buscar água, ou às vezes que lavava roupa à beira do rio, o quanto de detalhes descritos em fatos tão corriqueiros.

Sem contar a relação de diferentes escalas em sua escrita que, ora se detém ao que localmente acontece no cotidiano com tamanha singularidade, ora o local é relacionado com acontecimentos nacionais, normalmente envolvendo a política e os políticos de São Paulo e do país, em outros momentos relacionando com fatos internacionais que podemos encontrar nas passagens quando compara a importância das brigas na favela com as “touradas de Madri para os espanhóis” (p. 83), ou mais uma vez das conversas com vizinhos que incluíam desde as brigas locais, ao “**foot-bol** na Suíça”, ou “do homem ir a lua” (p. 77, grifo do autor). Por assim dizer que “[o] conteúdo geográfico do cotidiano também se inclui entre esses conceitos constitutivos e operacionais, próprios à realidade do espaço geográfico, junto à questão de uma ordem mundial e de uma ordem local” (SANTOS, 1997, p. 13).

Carolina tecia comparações entre a paisagem de outros lugares da cidade de São Paulo e a favela do Canindé e desenvolvia suas próprias conclusões. Consequentemente, diante deste quadro de análise que pode ser dita geográfica (de lugar, espaço, território, escala e de paisagem).

Esta escritora também desenvolvia reflexões baseadas em uma dimensão racial do espaço, por exemplo: “O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém” (JESUS, 1960, p. 65) ou de negritude e afirmação: “[...] eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico [...] se existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta.” (p. 65)

Diante do tanto que pode ser analisado na obra de Carolina, há de se pensar que a Literatura Brasileira jamais foi a mesma por não absorver de imediato a sua obra, assim como o olhar sobre a favela mudou após o lançamento do seu livro.

Quanto a Literatura, esta cometeu um equívoco de não absorver a obra da escritora que mais vendeu livros no país, pois foram dez mil cópias vendidas em poucas semanas na primeira tiragem de impressão e cerca ou mais de um milhão de cópias vendidas durante todos esses anos, obra traduzida para 13 idiomas e distribuído por quarenta países (IPHAN, s.d.), e que ainda conta com um acervo de manuscritos desconhecidos pelo grande público constando “[...] diários, peças de teatro, provérbios, contos, romances, cartas e bilhetes” (SANTOS, 2009, p. 24).

Referente a favela, coincidência ou não, “[e]spero que os políticos estingue as favelas” (JESUS, 1960, p. 21), frase de Carolina em 19 de julho de 1955, depois do seu livro publicado em 1960, a favela do Canindé foi a primeira na cidade de São Paulo a passar por uma intervenção e remoção em 1961, conhecido como “desfavelamento” (KATZ, 2008, p.

35) e durante “[...] um ano, uma equipe extremamente reduzida empreendeu a remoção de 168 barracos, onde habitavam 230 famílias e aproximadamente 900 pessoas” (SILVA; GROSTEIN, 2008, p. 12). Assim como, se iniciou em todo o país várias inovações nas políticas habitacionais, com lucrativos empreendimentos partindo de grandes investidores, foi dada a largada para uma especulação imobiliária popular por parte de financiamentos bancários.

O que não se deseja, ou não é considerado agradável se esquece, anula, ou é destruído sem o devido questionamento de suas origens. Os problemas ditos “da” favela, não são originados “na” favela. Assim aconteceu com a do Canindé, no lugar de mudanças estruturais significativas na sociedade brasileira, a remoção foi uma medida escolhida para tirar o problema do plano de visão e assim, não se enxergar mais o que se tornou evidente por meio do *Quarto de Despejo*. Mas, outras continuaram existindo porque outras favelas surgiram e as existentes cresceram, ou seja, as consideradas pela sociedade “aldeias do mal” (MATTOS, 2007), ou como Carolina mencionava “[f]avela, sucursal do inferno, ou o próprio inferno” (JESUS, 1960, p. 158) devido as condições subumanas nas quais seus moradores estavam mergulhados, total desamparo social e ausência de políticas públicas.

Quanto a Carolina...

A Literatura Brasileira canônica não deu conta de incorporar tamanha genialidade e criatividade e iniciou um processo de anulação, silenciamento e invisibilidade da obra de Carolina ao questionar o inquestionável, que seria a qualidade literária de seus escritos e inculcou isso nos demais pesquisadores, literários e críticos.

Um exemplo disso está nas palavras de Santos (2009) que admite uma postura soberba, uma recusa de ler *Quarto de Despejo*, na ocasião do seu lançamento. Este autor estava imbuído dos critérios elitistas e da norma culta, o que lhe trazia certa confusão de sentimentos e visões, um estrabismo por não considerar critérios raciais para uma aproximação com Carolina. O lugar estabelecido para Carolina por este autor, naquele momento, exclusivamente, era o da favela e o do lixo, por uma classificação de classe, apenas. Sem perceber, isso o afastaria de uma possibilidade de suposta pertença racial, a mesma de Carolina, se pensarmos em termos de ancestralidade africana. Admite que “[n]essa recusa havia preconceito – uma catadora de lixo não podia escrever um bom livro, mesmo um testemunho” e mais adiante em seu livro, menciona que “[...] a admirava e, ao mesmo tempo, a menosprezava” (SANTOS, 2009, p. 18-19).

Assim, este autor se encontrava numa encruzilhada do socialmente estipulado dentro de uma normativa de imposições, de funções estabelecidas para lugares e pessoas ao afirmar

que Carolina seria uma escritora improvável, pelo cristalizado de que uma favelada e semi-alfabetizada não poderia escrever, ao mesmo tempo admite que: “[...] sua insistência em escrever, sua obsessão por cadernos e livros prova que a residência do ser humano é a palavra” (SANTOS, 2009, p. 20). Ora, se a residência do ser humano é a palavra, não podemos partir de uma improbabilidade de quem quer que seja de se tornar leitor(a) e/ou escritor(a).

Para Santos (2009, p. 22) por meio da obra de Carolina Maria de Jesus “[...] podemos avistar melhor acontecimentos, ou séries de acontecimentos, tão distantes entre si como a qualidade literária, o populismo, a origem das favelas, o golpe de 64, o êxodo rural etc.” O que talvez não sejam tão distantes entre si, pois conforme já mencionado, a literatura não é neutra, reflete ideologias, vivências e posicionamentos políticos e sociais, reflete construções culturais, se forma no tempo e no espaço, historicamente e geograficamente.

Mas, este lugar também pode ser construído por formas pejorativas por quem é de fora da favela e sobre o que se pensa dela, introjetando tal pensamento nos moradores. Um exemplo disso é a função da favela que é entendida por Carolina como o “quarto de despejo de São Paulo” (JESUS, 1960, p. 141).

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. (JESUS, 1960, p. 37)

Deste modo, o lugar pode ser entendido como o construído a partir de representações, mas também de forma sociorracial, onde os negros vão ocupar os lugares menos estruturados e/ou privilegiados e mantidos nesta condição. Do entendimento de lugar como parte do espaço social, segundo Santos (1991, p. 21-22) “une e separa” e o que “[...] une um espaço, é a sua função de mercadoria ou de dado fundamental na produção de mercadorias” e “[...] aparece como fragmentos de realidade e não permite reconstruir o funcionamento unitário do espaço”, entende-se também que a fragmentação ocorre pelo fato de que não ser considerado relevante, necessário e conveniente uma unidade com o lugar considerado socialmente, o “quarto de despejo”. Ainda refletindo sobre a citação acima, assim como os lugares, as pessoas que habitam determinados lugares são rejeitadas, tudo que se produz advindo destes e destas também são, assim Carolina sabia descrever como se sentia na favela, mas não se descrevia ou reconhecia fora dela. Apesar de ser o seu maior sonho, estar fora da favela.

E desta forma se desenvolve um processo de autorrejeição e de rejeição social, nestas pessoas que não são aceitas e são afetadas diretamente pelas doenças sociais reconhecidas como racismo, sexismo, machismo, etc., que adoecem em seu físico, psicológico e mental, em consequência de uma “[c]ultura que, como paradigma único, rejeita os saberes nascidos dos diversos grupos sociais que compõem a nação brasileira” (EVARISTO, 2011, p. 45).

Carolina venceu tudo isso. “Muito bem Carolina! (JESUS, 1960, p. 73).

Por outro lado, existe uma relação um tanto quanto contraditória de não aceitação e de apropriação. O grupo hegemônico não aceita a cultura e negra brasileira desde o momento que o próprio negro se apresente como protagonista, ao mesmo tempo a apropriação desta mesma cultura e produção é aceita, afastando quem as originou e gerando falsos protagonistas.

Mas, onde está o problema pelo simples fato de um grupo não aceitar outro grupo ou os seus indivíduos?

A ideia de pertencer a um lugar ou a um grupo é tão antiga e necessária para o sujeito quanto respirar. É na interação com o outro que o “eu” realiza sua existência. O princípio da alteridade só tem razão de existir em relação ao outro. Então o que fazer quando o “eu” ocupa um território inexistente aos olhos do outro? (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2011, p. 51)

O problema é que o fato não é simples e não se trata de qualquer grupo, mas sim o hegemônico historicamente que utiliza das “metamorfoses do racismo” (MOORE, 2012) de diferentes práticas e instrumentos, ou seja esse “olhos do outro” são olhos opressores, impositores e controladores. Segundo Evaristo (2011), que ao se ater ao ensino de literatura enumera alguns indícios deste problema, por exemplo:

- no processo lingüístico brasileiro – “[...] meio pelo qual indivíduos e grupos controlam outros grupos; é um meio de afirmar ou suprimir identidades culturais” (EVARISTO, 2011, p. 47). Deste modo a língua portuguesa suprimindo línguas indígenas e africanas invisibilizou a existência desses grupos e suas origens e suprimiu a marca do país enquanto uma nação multilíngüe, uma das consideradas marcas da diversidade cultural brasileira.

- processo e violência simbólica por meio da educação formal exercida nos educandos negros – “[...] desde a educação infantil ao nível superior. E no caso específico da literatura” por ser “[...] um campo por excelência do imaginário, a educação literária brasileira, se efetiva, na maioria das vezes, como uma agressão simbólica ao corpo físico e cultural negros.” (EVARISTO, 2011, p. 48) E, de forma inquestionável tal processo mantinha

uma parcela da população alfabetizada e escolarizada e outra não, no caso semi-analfabeta ou analfabeta.

- processo de invisibilização e estereotipação do negro – “[...] a invisibilidade que paira sobre os negros, enquanto personagens na literatura [...] e na sociedade brasileira. (EVARISTO, 2011, p. 49). Além de um não reconhecimento enquanto sujeitos de sua escrita.

Contudo, o que acontece com uma possível virada desses processos é a diluição do poder do grupo hegemônico?

A visibilização de negros na literatura é capaz de promover esta virada e também, de alterar o cotidiano dos lugares e transformar os espaços sociais, comerciais e culturais.

E da invisibilidade à visibilidade dos afro-brasileiros como personagens e como sujeitos da escrita, o que não se pode esquecer é que a literatura e todas as redes que ela comporta como as editoras, os meios de divulgação, a política de distribuição, a crítica, etc., sempre foram instâncias representativas das classes que detém o poder político e financeiro. Nesse sentido, a literatura, enquanto forma de poder de articulação e de imposição de um determinado discurso, criado no seio dessas classes, revela não só as representações literárias para e dos grupos dominantes, como também exerce o poder de representar o Outro. Assim as classes dominantes exercem uma autoridade em que se tornam autores de si e do “outro”. E no jogo de autoridade/autoria, a letra da cultura hegemônica apreende e dilacera o corpo individual e coletivo daqueles a quem ela pretendeu e pretende dominar. (EVARISTO, 2011, p. 50)

Carolina lia e escrevia todos os dias e se tornou referência na favela, às vezes provocava reações positivas pelo fato de seu posicionamento diante da polícia, vizinhos, políticos, às vezes não tão positivas por conta dos preconceitos de outras mulheres, de homens e das crianças que não entendiam o que Carolina fazia e estranhavam a sua forma de ser. Inclusive, em alguns momentos era temida, pois muitos tinham medo quando ela ameaça colocá-los em seu livro.

Carolina quebrou muitas barreiras, as da favela e as referentes a hierarquia sociorracial brasileira ao publicar seu livro Quarto de Despejo, em 1960, e entraria para a História. Dominava o poder da palavra escrita, da Literatura que era destinada para poucos, para os pertencentes do grupo hegemônico dominante e ao arrancar o lápis das mãos do “outro” e escrever sobre “si”, arrancava-lhe junto o poder.

Projeto Carolinas ao Vento, Centenária e Atemporal.

Em março de 1914, nascia em Sacramento a escritora Carolina Maria de Jesus que com sua forte escrita inspirou o Coletivo Carolinas de Mulheres Negras a desenvolver o *Projeto Carolinas ao Vento, Centenária e Atemporal* na cidade de Salvador, Bahia, a princípio com o objetivo de homenageá-la pelo seu centenário, mas após um mergulho em suas obras e diante de seu poder transformador, outros objetivos foram criados e o projeto se fortalece hoje com inúmeras atividades.

Lançado em janeiro de 2014, este projeto surge do desejo e da vontade política de um grupo de mulheres negras que apesar de pertencerem a diferentes áreas de atividades dividem uma permanente militância negra e feminista em uma mesma direção e por acreditar no poder transformador dos escritos de Carolina.

Em 2013, essas mulheres se juntaram para elaborar uma atividade em comemoração do centenário da escritora mineira Carolina Maria de Jesus e formaram o Coletivo. Vindas de várias partes do país com diferentes maneiras de ser e de viver, sotaques, sonhos, ideias, construções sociais, formação acadêmica, culturas, gostos, cheiros, desejos etc., mas que mantêm uma unidade, um conjunto de mentes e corpos negros femininos objetivando que o legado escrito de Carolina esteja acessível e chegue às mãos de outras mulheres negras. Sob a convicção de que “Somos Carolinas” e considerarmos esta escritora, filha, mãe, mulher negra uma referência por meio de sua trajetória, pensamentos, dores, alegrias, escrita, desejos se convergirem com o de nossas bisavós, avós, mães, tias, primas, irmãs e de nós mesmas é que somos Camila de Moraes (Jornalista/Graduanda em Cinema), Danielle Anatólio (Atriz/Historiadora), Denize Ribeiro (Área de Saúde/Educadora), Geny Guimarães (Geógrafa/Educadora), Hildalia Fernandes (Aprendiz de Contista/Educadora), Isabel Freitas (Atriz/Coringa do Teatro do Oprimido), Lindinalva Barbosa (Linguísta/Educadora), Vera Lopes (Atriz/Bacharel em Direito) e Vilma Reis (Socióloga/Educadora), Conceição Evaristo (escritora) e Fernanda Júlia (Diretora de Teatro), sendo as duas últimas convidadas do Coletivo.

Não são poucas as palavras que podemos dedicar à Carolina, afinal, o seu legado escrito é imenso e as leituras e releituras de sua obra são intermináveis.

Por meio das várias atividades, o Coletivo prioriza ações no intuito de reerguer dos escombros esse poder-escrita de Carolina Maria de Jesus e incentivar a formação de novos grupos de leitoras, quiçá novas escritoras, e por acreditar na força e poder de sua escrita como

um instrumento de transformação sociorracial, sem questionar o inquestionável que é a qualidade literária de sua escrita.

Sendo assim, o objetivo do Coletivo de Mulheres Negras segue em uma luta pelo direito coletivo à memória, à legados negros e reposicionar a obra de Carolina Maria de Jesus por nós, mulheres negras, na sociedade brasileira é parte desta tarefa histórica, pois há uma simbiose entre ela e nós. Entre o que somos do ponto de vista da representação e tudo que este país, há 50 anos, rejeitou desta escritora.

A agenda política de atividades proposta pelo Coletivo Carolinas de Mulheres Negras, no centenário do seu nascimento evidencia o poder de Carolina Maria de Jesus e, posteriormente a este, envolve a realização de: Pesquisas sobre a vida e obra de Carolina Maria de Jesus; Cafés Literários; Oficinas de criação literária; Oficinas de Formação de Platéia Teatral; Rodas de Diálogos; Formação de acervo com obras da escritora para acesso público e Montagem do Espetáculo Teatral “Carolinas ao Vento, Centenária e Atemporal.

A seguir, o objetivo é apresentar algumas ideias que permearam a elaboração e execução de Oficinas de criação literária que podem variar de acordo com a comunidade onde será realizada.

Oficinas de criação literárias

As oficinas desenvolvidas neste projeto apresentam um duplo caráter. São pedagógicas e socioculturais e servem como meios de construção de conhecimentos, com várias áreas envolvidas em um único propósito de empoderamento cultural, político e socioeconômico de mulheres negras de bairros periféricos de Salvador.

A princípio os lugares escolhidas são dois bairros de Salvador: Águas Claras e Alto das Pombas e a Comunidade Quilombola Rio dos Macacos.

Metodologia aplicada nas oficinas

A metodologia escolhida pelo Coletivo se pauta no princípio da troca de saberes, ou seja, nossa abordagem com as mulheres negras participantes parte, primeiramente, da escuta. Buscamos conhecer quem são essas mulheres e o que trazem em sua bagagem sociocultural, sabemos que como mulheres negras, muitas vezes tiveram suas histórias violentadas. Respeitamos e evidenciamos suas histórias, valores, conceitos, sentimentos, medos, desejos, reservas, enfim, tudo que trazem consigo em sua trajetória de vida.

Acreditamos na necessidade de horizontalizar as relações com essas mulheres, a partir de um processo aprender-ensinar-aprender, dessa forma as oficinas podem também ser realizadas a partir de suas sugestões e de seus protagonismos.

Por isso optamos por uma metodologia de participação efetiva, favorecendo e estimulando espaços e momentos essencialmente vivenciais, enfatizando o formato “OFICINA”, onde se aprende fazendo, ou seja, experiências repletas de partilhar, procurando levar sempre em conta as experiências prévias das mulheres negras das comunidades escolhidas, estimulando o aflorar da sensibilidade e a criatividade existente em cada um das participantes, sendo as integrantes do Coletivo, as mediadoras deste processo.

No que se refere a operacionalização das atividades pensadas e elaboradas faremos usos de exposições dialógicas, debates, análise, discussão e produção de textos (quando a comunidade for alfabetizada), dinâmicas de grupo, estudos de casos, objetivando a reflexão e a experimentação, de forma direta, o acervo deixado por Carolina Maria de Jesus.

Serão exibidos de vídeos, documentário e músicas que tratem da vida e obra da escritora; haverá “roda de conversa” (discussões em grupo), “troca de segredos” (depoimentos) e estímulo às linguagens orais e corporais (teatro, dança), possibilitando um trabalho contextualizado, com questões que se vinculem com o viver em sociedade das colaboradoras.

Enfim, optou-se então por uma metodologia de participação, de valorização do saber acumulado, do desenvolvimento da criatividade e da ludicidade, nas quais a troca entre as mulheres do Coletivo e as mulheres das comunidades selecionadas se efetive e na qual todas saíamos maiores e melhores com a experiência compartilhada.

Com relação as atividades práticas serão utilizados: vídeos, trechos de livros, poemas, músicas, fotos (associadas a atividades corporais e lúdicas) tendo sempre Carolina Maria de Jesus como motivação maior e centro de todo o desenrolar das atividades.

Atividades desenvolvidas com o objetivo de trazer para a discussão e reflexão temas como: cidadania, democracia, desigualdades sociais, gênero, sexualidade, racismo, antirracismo, desigualdades raciais, estética, empreendedorismo, trabalho e renda (e outros que forem sugeridos pelo grupo de trabalho durante a realização das oficinas).

Assim, as oficinas estão divididas em duas fases:

Primeira Fase: Composta de um primeiro encontro para sensibilização; atividades de promoção da autoestima e reflexões sobre identidade a partir de uma leitura de

si/pertencimento; exemplos das relações de mulheres com a leitura e a escrita e apresentação da vida e obra de Carolina de Maria de Jesus.

No segundo encontro pretende-se apresentar conceitos de Literatura Negra e exemplos de outros escritores(as).

No terceiro encontro será para leituras de trechos das obras de Carolina e possibilidade de desenvolvimento de produção textual de outras Carolinas, as participantes.

Por volta do quarto encontro serão apresentados os resultados de textos a partir da produção das escritas individuais das participantes.

Segunda Fase: Entende-se que nesta fase seja possível uma organização das escritas produzidas na primeira fase e uma possível produção editorial ou teatral das mesmas pelo Carolinas de Mulheres Negras.

Almeja-se com estas oficinas iniciais e com uma continuidade do projeto que um número cada vez maior de mulheres possam ter acesso às obras de Carolina Maria de Jesus e espelhar-se em sua persistência, força e idéia motriz, pensamentos com isso transformar suas vidas. Acreditar que é possível mudanças significativa a partir da leitura de um posicionamento político.

REFERÊNCIAS

ESCOBAR, Giane Vargas. Clubes negros e a educação patrimonial assente no legado afrobrasileiro. In: EVARISTO, C.; SILVA, D. (orgs.). **Literatura, história, etnicidade e educação:** estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana. Frederico Westphalen: URI, 2011, p. 55-68.

EVARISTO, Conceição; SILVA, Denise Almeida. (orgs.). **Literatura, história, etnicidade e educação:** estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana. Frederico Westphalen: URI, 2011. (Apresentação)

EVARISTO, Conceição. Literatura e educação segundo uma perspectiva afro-brasileira. In: EVARISTO, C.; SILVA, D. (orgs.). **Literatura, história, etnicidade e educação:** estudos nos contextos afro-brasileiros, africano e da diáspora africana. Frederico Westphalen: URI, 2011, p. 45-54.

GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues; NASCIMENTO, Denise Aparecida do. Favela, espaço e sujeito: uma relação conflituosa. In: **IPOTESI**, JUIZ DE FORA, v.15, n.2, p. 51-62, jul./dez. 2011.

IPHAN, Carolina Maria de Jesus. In: **Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN**. s.d., Disponível em: <<http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=110>>. Acesso em: 11/01/2014.

KATZ, Dalia. Configurações espaciais da interface entre os habitantes e a natureza da cidade o caso da favela de Paraisópolis. Dissertação de Mestrado. Universidade São Judas Tadeu, 2008, 156 p.

MASSEY, Dorren. **For Space**. London: Sage, 2008.

MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. Governantes sempre associaram favelas ao crime e à falta de higiene. **Revista História**. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal>>. Acesso em 23/04/2014.

MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. 7. ed., São Paulo: Livraria Francisco Alves/Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1960.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos Teórico e metodológico da geografia. Hucitec. São Paulo 1988.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 3. ed., São Paulo: Hucitec, 1991.

SANTOS, Milton. Ser negro no Brasil hoje: ética enviesada da sociedade branca desvia enfrentamento do problema negro. **Folha de São Paulo**, S. Paulo, Mais – 501 d.c., 07 de maio de 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0705200007.htm>>. Acesso em: 25/04/2014.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpr., São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus**: uma escritora improvável. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SILVA, Maria da Graça e GROSTEIN, Marta Dora. Economia e humanismo: os antecedentes dos programa habitacionais alternativos no município de São Paulo. **Anais: SHCU**. v.10, n.2, 2008. Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/issue/view/61>>. Acesso em: 26/04/2014.

A IMAGEM DA “SOLTEIRONA” NA OBRA E VIDA DA ESCRITORA TANIA JAMARDO FAILLACE

Deise Mara Balieiro*

Durante muito tempo, construíram-se ideários “femininos” que forjaram determinadas imagens sobre as mulheres, submetendo-as a modos de vida estritamente ligados ao matrimônio. Aquelas que por diversos motivos não percorriam o caminho que as destinavam ao altar ficavam à margem, já que se desviavam de algo considerado inexorável. Esses são pensamentos que até alguns anos estavam fortemente arraigados na mentalidade das pessoas.

Os processos de deslocamento formulados pelo pensamento feminista abriram importantes debates sobre a condição opressora a que muitas mulheres viviam. Stuart Hall (2003) aponta a importância que o feminismo teve como um dos importantes movimentos sociais oriundos da década de 60, favorecendo a desconstrução das noções cartesianas de um sujeito centralizado e íntegro, uma vez que deslocou com base em seus questionamentos as identidades supostamente fixas entre o que pertence ao mundo da mulher e o que pertence ao do homem, possibilitando questionar os discursos hegemônicos que constituíram as políticas de opressão.

Neste contexto, surge o conceito de gênero como uma maneira mais sofisticada de se pensar a categoria mulher, abarcando-o dentro dos construtos históricos, sociais e culturais. Para Linda Nicholson (2002), a exclusão das mulheres como seres atuantes nas estruturas culturais e sociais fez prevalecer uma ótica masculina que as condicionou a variadas situações de subordinação.

O argumento de que a mulher é construída social e culturalmente, denunciando, assim, os discursos que naturalizam a inferioridade delas para com os homens, de acordo com Simone de Beauvoir (1980), tornaram a mulher na condição do “Outro” em relação a centralidade do homem como o “Um” “Absoluto”, (BEAUVOIR, 1980, p.12) sempre numa hierarquia em que a mulher define-se pelos homens. Num questionamento a respeito de como

* Mestranda em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ. Residente na cidade de São João del-Rei, Minas Gerais. Endereço eletrônico: deisemarab@gmail.com

surgiu as desigualdades entre homens e mulheres, a filósofa preocupa-se em entender de onde partiu a superioridade masculina, que deu ao homem os direitos “naturais” de subjugar mulheres. As imagens construídas ao longo dos contextos históricos pelos homens que falam por mulheres permitiram naturalizar ainda mais as construções da mulher como sujeitos inferiores e dependentes, assim:

O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo o sujeito que se põe sempre como essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? (...) Que caminhos lhe são abertos? (...) Como encontrar a independência no seio da dependência? (BEAUVOIR, 1980, p. 15).

Com base nisso, a discussão que este trabalho propõe diz respeito à representação da mulher solteira na literatura da escritora e jornalista do Rio Grande do Sul, Tania Jamardo Faillace. O corpus de que fazemos uso contempla o conto “O 35^a ano de Inês”, título que dá nome ao livro de contos lançado em 1971 com novas edições em 1975, 1977 e 2002 e a entrevista “Tania Faillace: uma janela aberta sobre o vácuo”, publicada no Suplemento Literário do Minas Gerais¹ em 31 de março de 1973. Tania Faillace, que está com 75 anos de idade, produziu grande parte de sua obra durante as décadas 60 e 70, composta por contos e novelas, tendo escrito apenas um romance com o título de Mário/Vera Brasil 1962/1964.

A escritora dialogava com o contexto em que estava inserida, principalmente no que diz respeito às discussões feministas que ocorriam nas décadas mencionadas. Seus textos problematizam, entre outras questões, a condição da mulher que, ainda em meados do século XX, vivia sob situações limitadoras em muitos aspectos da vida social, verificadas em contextos como a família, o casamento, mercado de trabalho, dentre outros. Através de sua experiência pessoal, Tania Faillace exemplifica algumas dessas situações, aproxima-se, por exemplo, da história de Vera, personagem do enredo de seu romance autobiográfico “Mário/Vera Brasil 1962/1964”. Como Vera, Tania Faillace também tornou-se mãe solteira em meados da década de 60.

O trabalho da historiadora Cláudia de Jesus Maia (2011) foi importante para as discussões que ora buscamos fazer. Em sua tese de doutorado transformada em livro com o título de “A invenção da solteirona”: conjugalidade moderna e terror moral, Minas Gerais (1840-1948)”, apresenta um estudo interessante constituído por pesquisas documentais a respeito da mulher na condição de solteira e das imagens, como as da “solteirona”, que foram

1 Acesso em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/Html/WebSupLit.htm>>

construídas e consolidadas ao longo dos anos, as quais possibilitaram visões estigmatizadas das mulheres que não passaram pelo matrimônio.

A palavra “solteirona” aparece nas primeiras décadas do século XX fortalecendo o tom pejorativo e estereotipado para caracterizar as “mulheres solteiras”. O termo já possuía uma memória discursiva, e outros sentidos foram produzidos e incorporados a ele, facilitando a tarefa de torná-lo inteligível. Como esclarece as palavras da historiadora: “Os discursos procuravam colocar em evidência, por um lado, um tipo desejável de mulher, e por outro, um tipo detestável. No mesmo instante que aparecia, também, a imagem da “solteirona” frustrada e invejosa” (MAIA, 2011, p.212).

As representações da “solteirona”, por exemplo, dentro dos estudos de Maia, referem-se às mulheres que pela idade avançada não conseguiram se casar. Como permanecem com a família, passam a ser consideradas enquanto despesa, em contextos em que o casamento adquiria importância econômica, o que acentuava para elas a condição de descrédito social.

O título da obra nos remete ao caráter de construção das identidades de gênero, quando ser solteira poderia ser apenas mais uma possibilidade de vida, a palavra “solteirona” faz da mulher nessas condições uma anomalia social, formulada com o intuito de minar algo que possivelmente venha a comprometer e desestabilizar a primazia das relações conjugais.

Na Porto Alegre da década de 60, Inês, personagem do conto “O 35ª de Inês”, de acordo com o que diziam “tinha passado da época de casar”. Às vésperas de completar trinta e cinco anos, Inês inicia um processo de descoberta de si mesma a respeito de sua sexualidade, bem como outros questionamentos sobre as condições opressoras sob as quais vivia, culminando em desejos emancipatórios que começam contradizer a ordem vigente e familiar:

Chegara aos trinta e quatro anos. Acordara de manhã e se dissera: “Bem, estou ao menos instalada nos trinta”. Antes não tivera bem essa consciência. Os primeiros anos foram uma espécie de transição. Dissera-se sempre: “Bom, chego aos trinta e aí faço alguma coisa”. Chegara e deixara o tempo passar. Adiar o momento... quem sabe? O primeiro ano, ora, era o primeiro ano. O segundo, uma espécie de confirmação. No terceiro, houvera toda aquela correria com a morte do pai e, naturalmente, não se podia pensar em mais nada. No quarto... ainda estava de luto. Agora era preciso definir-se.(...) Naquela manhã, olhara-se no espelho. Coisa que nunca fazia. Mas era um dia especial. (FAILLACE, 2002, p.11,12).

Podemos dizer que a personagem do conto representa a imagem da “solteirona”. Ser solteira significava um fracasso pessoal no contexto em que ela vivia. O fato de não ter se

casado não indica que ela teve acesso a outros arranjos sociais, pelo contrário, permaneceu a mercê dos discursos regulatórios que a limitavam a algum tipo de emancipação. Suas ocupações eram restritas ao ambiente doméstico, era a única filha que morava com a mãe: “As outras haviam casado, era verdade. E já tinham filhos. Ela, a mais velha, ficara” (FAILLACE, 2002, p.12)

Os meios regulatórios, que Michel Foucault (2007) denominou de “dispositivo da sexualidade”, desde o século XVII centralizavam a sexualidade no interior da família como forma de produzir corpos sexuados que não excedam ao regime de controle, os quais requerem relações com base na reprodução, condenando-se outras formas de relação com a sexualidade que escapem da esfera regulatória. Assim:

(...) o dispositivo da sexualidade funciona de acordo com as “técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder”. Ele tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global (FOUCAULT, 2007, p.101)

Dessa forma, a solteira não escapa ao “dispositivo da sexualidade”, ela é inserida numa condição de neutralidade sexual, a fim de não transgredir as regras sociais a que “uma mulher de família” deve obedecer. Pelo fato da solteirice já indicar um “estar fora”, a conduta da “solteirona” passa a ser consideravelmente vigiada pelos olhares e discursos dos outros, principalmente pelos de sua família:

A gente só nota que ela está numa peça olhando para o seu lado – era outra das coisas que a mãe gostava de dizer. Diziam tantas coisas a seu respeito... Mas eram só opiniões da mãe que costumava lembrar – tinham um certo peso, davam-lhe uma forma, um volume... Quando queria saber quem era, bastava sintonizar a memória... Grande demais não sei a quem foi puxar... Nenhuma roupa lhe serve... Tem um jeito masculino essa menina” (FAILLACE, 2002, p.12)

Parece que Inês nunca se enquadrava nos padrões ditos “femininos”, estava deslocada em seu meio. Aos poucos, a vontade de gerir sua vida, seu próprio corpo e desejos faz com que Inês empreenda ações que vão ao longo da narrativa chocar-se com os padrões tradicionais sob os quais vivia: “As irmãs não estavam gostando. “Que é que tem a Inês, mãe? Ela parece tão esquisita... Está com ar de uma dessas intelectuais emancipadas... Francamente depois de trintona, deu para ficar ridícula”” (FAILLACE, 2002, p. 12).

O momento de sua primeira relação sexual não se deu sem conflitos. Em uma situação banal, dentro de um ônibus, Inês conhece um homem que a convida inesperadamente para um encontro íntimo, aceitando a proposta, a personagem vê-se humilhada no decorrer do encontro quando seu parceiro descobre que ela era virgem:

- Vá embora daqui, por favor! Vá embora! – e entre dentes, o homem praguejava: - Mas que porcaria! Como é que eu podia adivinhar? Você é uma mulher passada... coroa... – num súbito acesso de fúria: Mas quando é que pensa em ir embora? Agora já me estragou toda a noite! Já me fez perder um programa... Merda de mulher!” (FAILLACE, 2002, p.28)

E os questionamentos sobre a sua condição começam a acentuar-se:

Estou com 34 anos...” – essa evidência também era neutra, impotente. Poderia ter trabalhado, se quisesse - não tinha boa cabeça para o estudo – mas isso teria significado empenho, perseverança convicção... “Estou com 34 anos” Era isso que sabia de si mesma: 34 anos, solteirona, fechada, sem graça, grande, loura, boa nas limpezas, péssima na cozinha”. “E fora deflagrada naquela tarde, com 34 anos e 26 dias. Mas a palavra era idiota – assentava para mocinhas, menores, noivas, não para solteironas atarantadas. E o homem a chamara de porcaria.” (FAILLACE, 2002, p.29)

Percebemos que nos discursos que determinam e conduzem as regras sociais, há sempre algo que desestabiliza a ilusória fixidez das identidades. São as possibilidades de outras percepções que fogem “à regra” que permitem aos indivíduos introduzirem outros arranjos identitários. Entretanto, os desejos da personagem esbarravam sempre nos discursos de poder da mãe, dos outros familiares e dos homens com quem se relacionou, discursos que infelizmente a todo momento obrigavam-na a retroceder para o “lugar” que a destinaram.

Para finalizar nossa discussão, a entrevista “Tania Faillace: uma janela aberta sobre o vácuo” contribuiu para que refletíssemos sobre a questão da mulher solteira não só na ficção da escritora mas também em textos, como é o caso da entrevista, que apresentam teor mais biográfico. O espaço onde a entrevista acontece é no apartamento de Tania Faillace, lugar que por ser privado permite que se discorra não só sobre a atividade literária, mas também sobre a vida pessoal da escritora. Destacamos dentre os assuntos que esse texto aborda, informações relativas ao fato de que Faillace não se casou e foi mãe solteira, como já mencionamos anteriormente.

O caráter pessoal que a entrevista apresenta é marcado como fator importante para compor um perfil não somente vinculado à literatura, mas outros que se referem a questões fortemente debatidas no período das décadas de 60 e 70, tais como a condição de opressão

feminina nos diversos setores da vida social e também sobre reivindicações por parte das feministas bem como as vitórias alcançadas. Tal se verifica nas palavras de quem a entrevistou, o escritor Caio Fernando Abreu:

Foi em 1965 que eu soube que Tânia Faillace existia. Minha mãe comprava sempre a Revista Globo, e lá estava ela, na capa, saudada como a maior revelação literária do Rio Grande do Sul — exatamente o que sonhava que pensassem de mim. O tempo passou e, agora, oito anos depois, estou no apartamento onde Tânia mora com seu filho Daniel, em Porto Alegre. (*Suplemento Literário*, p.6).

Ela continua baixinha e bonita como nas fotos da revista, mas seus olhos têm uma firmeza que não tinham antes. Penso comigo mesmo que não deve ter sido fácil ter ousado fazer Daniel, há quase dez anos atrás, sem passar pelo cartório, pelo altar e pelo vestido de noiva. (*Suplemento Literário*, 1973, p.6).

Problematizações a respeito das assimetrias de gênero, como aparece em seus escritos, também estão presentes na própria trajetória de vida da escritora, composta de atitudes transgressoras com relação com o núcleo familiar, compostos *de pessoas dominadoras e moralistas*, como ela mesmo diz na entrevista (*Suplemento Literário*, p.6) o que revela a aproximação entre literatura e vida em Tania Faillace.

Em suas falas na entrevista, Faillace busca um sentido mais útil e até político para sua escrita. Suas preocupações relacionadas ao que acontecia a sua volta parecem revelar uma escritora comprometida com as discussões políticas, sociais e intelectuais de seu tempo.

E acrescenta referindo-se a personagem Inês:

Queria que meus livros ajudassem as pessoas simples a compreenderem melhor as coisas. Tu sabes, as maiorias silenciosas vivem as situações, mas não as identificam; uma pessoa mais avisada pode tomar alguma posição. Eu acho importante tomar posição. Mas sabe, se alguém que leu a estória de Inês deixar de debochar de solteironas, eu me dou por satisfeita. (*Suplemento Literário*, p. 7).

O título da entrevista, “Tania Faillace: uma janela aberta sobre o vácuo” faz menção tanto aos elementos estéticos dos quadros pintados pela escritora quanto aos seus livros: “Mas meus livros continuam a ser mais ou menos como eram os meus quadros: uma janela aberta sobre o vácuo”. (*Suplemento Literário*, p. 6).

Podemos inferir diante do que já foi posto, que o título sintetiza os espaços vazios como possibilidades abertas (janela) sempre às transcendências de determinadas situações, ou seja, é o espaço não fixo das identidades. Na história de Inês a referência a palavra vácuo também aparece nas reflexões da personagem: “o nada era uma condição essencial, o contraste necessário. Quando queria saber se existia, pensava no vácuo...” (FAILLACE,

2002, p.16) O sentido de vacuidade que autora e personagem apontam possibilitam confrontar o vazio - metáfora sobre a constituição de outros arranjos sociais - com o caráter essencialista das concepções e imagens construídas sobre a mulher ao longo da história.

Assim, a entrevista juntamente como conto, “O 35º Ano de Inês” apresentam elementos que se relacionam num diálogo entre o projeto literário de Tania Faillace e sua trajetória de vida. A situação da mulher solteira, tanto nas imagens da mulher que fica restrita aos limites da família, caso da personagem Inês, como a mulher solteira que adquiriu independência e além de tudo foi mãe solteira, exemplo de Tânia Faillace, tornou-se para este trabalho um fator importante dentro das discussões de gênero. Isso permitiu um olhar que objetivou abranger questões sobre a mulher dentro do processo literário em uma via dupla, na literatura feita por mulheres e as respectivas personagens mulheres criadas pelas escritoras, como vimos em Tania Faillace.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Tânia Faillace: Uma Janela Aberta Sobre o Vácuo. In: **Suplemento Literário do Minas Gerais**, v. 8, n. 344, 31, mar. 1973, p. 6-7.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FAILLACE, Tania Jamardo. **O 35º Ano de Inês**. 4.ed. Porto Alegre: IEL: CORAG, 2002, p.11-53.

FAILLACE, Tania Jamardo. **Autores gaúchos**. Porto Alegre: IEL, vol. 17, 1988.

FOUCAUT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 2007. (3 volumes)

MAIA, Cláudia. **A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral Minas Gerais (1890-1948)**. Ilha de Santa Catarina. Editora Mulheres, 2011.

NICHOLSON, Linda. **Interpretando o Gênero**. Estudos Feministas v. 11, n. 2, p. 9-4, 2000.

A SUPRESSÃO DAS LIBERDADES

THE SUPPRESSION OF FREEDOM

Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli

1. Introdução

Este trabalho pretende analisar o livro *As vésperas esquecidas* de Maria Isabel Barreno, (1999) e descrever a história de três personagens que aparentemente não têm nada que os ligue, mas que acabam tendo seus destinos entrelaçados por um acontecimento que perpassa a vida de todos eles. Este acontecimento sem definidas “raízes no tempo”, (Barreno,1999) sem ter como “decidir-lhes o limiar definitivo”, (Barreno,1999) começa alhures, de um modo aleatório, em algum dia não-determinado, leva-os a um ponto de encontro em comum, no Chiado, no dia da Revolução de 25 de abril. Na narrativa só três personagens têm nomes, Bárbara, Tino e Silvestre. Bárbara é uma dona de casa, Silvestre é um soldado e Constantino é um menino de rua. O que os aproxima é a repressão do poder público que acaba intervindo nas suas vidas privadas. Ainda que a narrativa esteja focada na repressão política e na ditadura ela não está especificamente centrada na Revolução dos Capitães, mas sim nas vésperas, nos momentos anteriores ao 25.

Uma revolução pressupõe uma atitude renovadora, porém, vemos na narrativa que nenhum dos três personagens são engajados, ainda que padeçam com a repressão da liberdade nos detalhes e afazeres e aspirações do seu dia-a-dia, não se colocam, não têm uma atitude renovadora - vão simplesmente andando conforme as exigências. Os personagens sofrem a privação do livre-arbítrio nos seus cotidianos. Bárbara é uma mulher frustrada, com *nostalgias incertas* (Barreno, 1999), é uma intelectual de província, que tem uma escolaridade mediana, o marido tolhido de pequenas incursões ao café, com medo de ser denunciado, de falar algo indevido, de errar nas contas, Tino gostaria de ser escritor e Silvestre, um sonhador e adorador da cultura americana, tem uma atração pelo continente africano e acalenta uma esperança utópica de lá ser recebido como um igual ainda que acabe indo como integrante do outro lado da guerra e com uniforme do inimigo. Os outros personagens,

sem nomes, gravitam em torno dos três principais e são definidos pelas suas funções em relação a eles: o marido, o filho, o pai de Bárbara, patrões, padrinhos, madrinha, a loira platinada de Silvestre, a avó, a vizinha, o pai de Tino. Por contraste, todos os lugares têm nomes, como se os lugares da cidade fossem conhecidos (e amigos) dos leitores: Chiado, Largo do Carmo, Terreiro do Paço, Rua do Arsenal, Rotunda, Parque Eduardo VII. O foco narrativo da obra está na terceira pessoa, marcado pelo narrador onisciente que mergulha no interior dos personagens a fim de trazer à tona pensamentos e sentimentos. Os personagens e as suas vidas eram *obsedados* pela ditadura que os acompanhava até às *vésperas* dos factos.

O pai de Tino tinha desaparecido por estar em atividade política. Ditadura é uma atividade política que tem o poder de fazer desaparecer pessoas: “O pai tinha sido preso porque se metia na política, assim lhe dissera a avó e desaparecera para sempre”. (Barreno, 1999, p. 41)

Mesmo que não fossem importunados diretamente pela ditadura, esta comandava suas vidas, fosse pelo medo que os cercava, fosse pelo anseio de mudanças. O medo era como algo que os rodeava, meio sem forma, meio indistinto.

[...] não havia liberdades nenhuma no país em que vivia, sentia o medo à sua volta - nos dias que estava mais enervada chegava a vê-lo como uma sombra que rodeava as pessoas. (Barreno, 1999, p.15)

Não se sabia exatamente de onde vinha a ameaça, mas o medo estava por ali, mantendo-os num estado de alerta, rondando-os e, às vezes, instalando-se dentro deles:

[...] quem não tem a consciência tranqüila é assim, eles lá sabem o que os remoi, cá para mim é o medo, o medo, e à conta do medo nunca se sabe do que são capazes. (Barreno, 1999. p.20)

O medo surge sem forma, sem demarcações, sem delimitações: [...] logo via a sombra do medo à volta dele, não há palavras para enxotar esse medo. (Barreno, 1999. p.20)

Durante o período de ditadura, até ao dia 24 esta era a realidade a que estavam acostumados, impregnados: “[...] ele encolhia os ombros mas aceitava, no meio do escuro, da solidão e do medo qualquer voz é amiga.” (Barreno, 1999. p.21)

O medo camuflava-se, escondia-se até na sede de Silvestre: “Silvestre sentia a boca seca. Passara a ter muito mais sede desde que entrara na tropa”. (Barreno, 1999. p.25).

A sede que o acompanhara só lhe passou quando tomou o copo de leite que Bárbara lhe oferecera no dia da Revolução dos Cravos porque com o leite, a sede foi aplacada, assim

como o medo: “Falou da sede que sentia desde que entrara na tropa, [...] e que aquele leite lhe lavara a secura da boca, porque era o leite da paz”. (Barreno, 1999. p.50)

Qualquer um poderia ser o delator, aquele que ouviria o que se falava para denunciar ao PIDE. No momento do golpe de 25 de abril de 1974, o único setor do aparato do estado em que o regime podia confiar era a polícia secreta, vinculada ao regime pelo medo, devido aos seus sangrentos crimes contra o povo.

Fingem ler o jornal, ouvem tudo, denunciam. Nem que sejam coisas ditas na brincadeira, anedotas. Conheço vários que se desgraçaram [...] Esses espões de merda têm que apresentar serviço para justificar o que ganham; devem ser pagos à comissão, um tanto por denúncia. (Barreno, 1999. Pp .15-16)

Podia ser alguém próximo, podia ser o chefe, nesses tempos de ditadura, períodos de não-normalidade, a tudo que ocorria ao redor. Qualquer um poderia ter o gesto infame da declaração: “[...] quem sabe se não iriam denunciar, se já não denunciaram já um empregado à PIDE.” (Barreno, 1999. p.20)

Deus não seria de muita ajuda nesses casos, já que, apesar de ter poder, poderia não querer meter-se nos problemas dos homens e não opinar em regimes de exceção, criados por eles. Poderia não ser capaz de compreender que uma ditadura é monstruosa e que não é compartilhada por todos os homens, que só alguns a criam e que muitos apenas a aceitam. “[...] era Ele quem mandava em tudo, criara tudo, mas achava-O muito distante, muito incompreensível, muito parecido com os homens.” (Barreno, 1999. p.17). Robert W. Connel em *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito* abordou a masculinidade. Essa masculinidade hegemônica está sempre latente na narrativa *As vésperas esquecidas* e muitas vezes, chega mesmo a estar associada à ditadura.

A mulher deve ser menos inteligente e esclarecida que o homem para que o casamento seja bem-sucedido. Segundo Connel esta ideia tem a cumplicidade das mulheres:

[...]esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero. Ademais, eles se articulam livremente com a constituição prática das masculinidades como formas de viver as circunstâncias locais cotidianas. Na medida em que fazem isso, contribuem para a hegemonia na ordem de gênero societal. (Connell, 2013. p.253).

Este sentimento da superioridade masculina como essencial em determinadas sociedades fica bem especificado e é bem demarcado em *As vésperas esquecidas*.

Considere-se como uma definição idealizada de masculinidade é constituída em um processo social. Num nível societal mais amplo (ao qual chamaremos de “regional” na continuidade), há uma circulação de modelos de conduta masculina admirável,

que são exaltados pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado. Tais modelos se referem (mas também em vários sentidos as distorcem) às realidades cotidianas da prática social. (Connel, 2013. p.252).

Os papéis ficam devidamente divididos. A rotina e os trabalhos da casa ficam destinados às mulheres. “Bárbara cozinhava, limpava, lavava e passava a ferro”. (Barreno, 1999.p.9). Ao casar, ela abdicou de qualquer outro tipo de realização pessoal, como se este fosse o objetivo final do casamento. “Bárbara casou, recolheu ao lar para ser rainha. E passou a cozinhar, limpar, lavar, passar a ferro quotidianamente, a manter em ordem seu universo.”(Barreno, 1999.p.11). Não houve questionamento, estava implícito. Nada havia para a mulher a não ser o universo da casa.

As possibilidades são massivamente limitadas pelos processos de incorporação, pelas histórias institucionais, pelas forças econômicas e pelas relações familiares e pessoais. (Connel, 2013.p. 259).

O casamento era incompatível com outros desejos ou fins. Nem mesmo a atividade intelectual seria tolerada.

Homens que receberam os benefícios do patriarcado sem adotar uma versão forte da dominação masculina podem ser vistos como aqueles que adotaram uma cumplicidade masculina.

Foi em relação a esse grupo, e com a *complacência dentre as mulheres heterossexuais*, que o conceito de hegemonia foi mais eficaz. (Connel, 2013. p.245).

A complacência das mulheres heterossexuais era legítima tanto que a personagem Bárbara era machista. Este machismo revelava-se em diferentes aspectos de sua vida, na opção de não trabalhar fora após o casamento, o que era *necessário à sociedade* (Barreno,1999, p.13) ao pretender ser a rainha do lar, ao baixar o nível das suas leituras para deixá-las mais *leves*. Ela deixa de ler Camões, passando dos clássicos aos romances cor-de-rosa.

A masculinidade hegemônica foi entendida como um padrão de práticas (i.e., coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse (Connel, 2013. p.245).

Ao rezar, ela não reza a Deus por não se sentir semelhante ao ser masculino, mas à Virgem por senti-la mais próxima ainda que esta tenha escapado ao sexo para engravidar, o que Bárbara considerava um processo biológico que escravizava as mulheres. Os homens possuíam o apoio do poder instituído, da igreja, da sociedade:

Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. A hegemonia não significava violência, apesar de poder ser sustentada pela força; significava ascendência alcançada através da cultura, das instituições e da persuasão. Esses conceitos eram abstratos em vez de descritivos, definidos em termos da lógica do sistema patriarcal de gênero. (Connel, 2013.p. 245).

Esperava-se que o homem fosse superior às mulheres em todos os sentidos.

As masculinidades são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular. (Connel, 2013.p. 250).

Pela aceitação social se fortalecia a hierarquia e o domínio e fortalecimento da masculinidade hegemônica.

[...] não é por acaso que se acha que o esposo deve em tudo ser superior à respectiva consorte, incluindo na idade e na altura, se não como poderá ele fazer-se respeitável como chefe de família? Convicto desses princípios, procurava manter em casa o que considerava um necessário equilíbrio de supremacia masculina. (Barreno, 1999.p.14)

Ser superior intelectualmente exigiu empenho e energia por parte do marido, que só empreendeu este esforço por acreditá-lo necessário.

Relações de gênero também são constituídas através de práticas não discursivas, incluindo trabalho assalariado, violência, sexualidade, trabalho doméstico e cuidado com as crianças, assim como através de ações rotineiras não refletidas. (Connel, 2013.p. 258).

Era isso que se esperava dele enquanto homem e marido:

O marido de Bárbara, que levava dez penosos anos a ultrapassar as habilitações literárias da esposa, vivera essa indevida inferioridade literária disfarçado-a penosamente. (Barreno, 1999.p.11)

Este esforço não foi empreendido só pelo marido. Bárbara compactuava com essas expectativas, com essas visões normativas da sociedade portuguesa da época da ditadura, ainda que inconscientemente: “Bárbara continuara a ler, não tanto; e, sem reparar, baixara o nível qualitativo”. (Barreno, 1999.p.12)

A narrativa foi escrita em 1999 e o tempo narrativo é a época da revolução de 25 de abril, a Revolução dos Cravos em Portugal. A autora consegue escrever sobre uma data

específica, sem referir-se a ela diretamente a não ser muito de leve, de forma que essa referência passa quase despercebida:

Mas eles quem, que disparate é esse, é bem certo que as mulheres são ilógicas, o que é que nos deu o miúdo, interrogou o marido irritado; quem fez a revolução foram os soldados, os capitães, não foi o miúdo nem os ladrões daquela laia. (Barreno, 1999, p. 52)

O povo vai às ruas comemorar, ainda que não tenha feito a revolução, que foi levada a cabo pelos capitães. O marido de Bárbara é usado para colocar em perspectiva a visão dos últimos anos que antecedem a Revolução em perspectiva. Há setores de convivência velada apesar do medo e da situação silenciosa do Salazarismo. Isso está bem explícito na pergunta do marido que reflete o seu modo conservador de encarar a situação política, o apoio e sustentação ao regime. “É isso a revolução?! continuou a explodir. Vai ser a desordem e a pilhagem!” (Barreno, 1999.p.51)

2. Intertextualidade

Trabalhar com literatura comparada é apreender a relação entre pelo menos dois textos, estabelecer a intertextualidade entre eles. No site <http://aulete.uol.com.br/intertexto>, “intertexto” significa texto literário que é anterior a outro em cuja elaboração influencia direta ou indiretamente. No dicionário eletrônico *Houaiss* “inter” significa no interior de dois + “texto” que significa [Textus] fazer tecido, entrelaçar. Enfim, através deste entrelaçamento pode ser entendido como a obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infundável corrente que é notável em todos os períodos da literatura. Intertextualidade pode ser uma espécie de conversa entre textos. Tiphaine Samoyault comenta que o termo “intertextualidade” possui vários sinônimos: “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (Samoyault, 2008, p. 9). Apesar dessa pluralidade de nomenclaturas, esses termos referem-se ao fenômeno comum a todos os textos: a presença de outros textos dentro deles.

A intertextualidade é como uma árvore genealógica de vários galhos, diz Samoyault, e, às vezes, é impossível determinar a origem dessa relação intertextual. Mikhail Bakhtin foi um dos pioneiros no estudo da intertextualidade, embora não tenha utilizado o termo para definir a relação dos textos com outras estruturas. Para Bakhtin, o discurso romanesco é um diálogo entre outros textos,

uma intersecção de superfícies ao invés de um ponto (um significado fixo), um diálogo entre muitos escritos: aquele do escritor, o do destinatário (ou do personagem), e o contexto cultural contemporâneo ou anterior. (KRISTEVA, 1984, p. 65.)

O texto é considerado parte da sociedade e o autor é o indivíduo que participa ativamente da história ao ler e reescrever textos anteriores. Segundo Bakhtin, o autor não é aquele que somente manipula o texto, mas sim alguém que avalia outros pontos de vista e os incorpora no seu próprio, criando uma relação dialógica. O diálogo entre textos é, então, como a consciência humana, formada por elementos exteriores, pontos de vistas de outrem. A partir do conceito de dialogismo proposto por Bakhtin, Julia Kristeva expande o estudo da intertextualidade e afirma que

todo texto é construído como um mosaico de citações; todo texto é a absorção e transformação de um outro. A noção de intertextualidade substitui aquela de intersubjetividade, e a linguagem poética é lida pelo menos como dupla. (Kristeva, 1984, p. 66)

Partindo da teoria de Bakhtin, Kristeva afirma que a intertextualidade não se resume somente ao diálogo entre textos, mas também à inserção da história no texto e do texto na história, isto é, na sua ambivalência. Ler um texto não é apenas ler palavras, é também ler a sociedade na qual este está inserindo. Assim sendo, a linguagem literária carrega uma duplicidade de sentido e dialoga com outros textos e com o contexto histórico:

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração da complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. (Samoyault, 2008, pp. 21-22)

3. A formiguinha e a neve

De quase todas as narrativas se podem tirar conclusões, enfim uma moral. Também se podem contá-las de acordo com os mais distintos propósitos, mudando as suas versões de acordo com os mais diferentes interesses. Há pelo menos duas versões dessa história infantil. Resumidamente, trata-se da história de uma formiguinha que ficou com o pé preso na neve e, por mais esforços que fizesse, não conseguia libertar-se. Ela pediu à neve que a libertasse e recebeu a resposta de que somente o sol poderia ajudar já que era mais forte e que poderia derreter a neve. Assim, sucessivamente a solução estaria em outro, no próximo que se encontrava mais além e não em cada um a quem a formiguinha pedia ajuda. Ao pedir ajuda à parede, por exemplo, esta disse que a formiga deveria pedir ajuda ao rato que a furava e assim por diante. Em uma das versões, o homem disse à formiga que ela deveria contar com

Deus que todos governa. Essa versão será útil a quem quiser fortalecer a ideia de que Deus é o mais forte e que tudo pode.

Assim, Deus libertou o pé da formiga. Noutra versão, ao pedir ajuda ao boi, ele responde que ela peça ajuda ao carneiro. Este, por sua vez, diz que ela vá pedir ajuda à morte que o leva. A formiga pede ajuda à morte que certamente a ajudará, levando-a. Esta versão leva à ideia de que o esforço da formiga foi inútil, que não adiantou nada a ela pedir ajuda a muitos e que teria sido melhor se se conformasse logo que se viu presa, porque iria morrer de qualquer forma. Barreno cita a fábula e a relaciona ao desejo de domínio e repressão; ao sentimento de quem está “tão preso por grilhetas” (Barreno, 1999, p. 53). Esta é a opinião compartilhada por alguns personagens de *As vésperas esquecidas*, que representam uma grande parte do povo português, principalmente os maridos.

4. Ditadura – Salazarismo – África – Colonialismo

A Primeira República terminou com um golpe militar em Maio de 1926, mas o governo recém-instalado não conseguiu consertar a precária situação financeira da Nação. Em vez disso, o Presidente Carmona convidou Salazar (a autoridade em inflação mais ilustre de Portugal) para dirigir o Ministério das Finanças. Durante quarenta anos, primeiro como Ministro das Finanças (1928-1932) e depois como Primeiro-Ministro (1932-1968), as doutrinas políticas e económicas de Salazar moldaram o progresso do País. Ao restabelecer o equilíbrio, tanto no orçamento fiscal e da balança de pagamentos internacionais, Salazar conseguiu restaurar a dignidade de Portugal em casa e no exterior. As contas fiscais em Portugal desde a década de 1930 até início de 1960, quase sempre tiveram um superavit em conta corrente.

No limiar da Grande Depressão, Salazar estabeleceu as bases para o seu Estado Novo: nem capitalista nem comunista, a economia de Portugal era quase tradicional.

No antigo regime, o setor privado de Portugal era dominado por quarenta famílias proeminentes. Essas dinastias industriais uniam-se por meio de casamentos entre os grandes proprietários de terras tradicionais como famílias da nobreza, que detinham a maioria das terras aráveis no sul do país em grandes propriedades. Muitas dessas dinastias tinham interesses comerciais na África Portuguesa. Dentro deste grupo de elite, as dez principais famílias detinham todos os grandes bancos comerciais que, por sua vez, controlavam uma parcela desproporcional da economia. Os funcionários dos bancos eram, muitas vezes membros dos conselhos de administração das empresas que usavam os bancos para

empréstimos. A influência dos grandes bancos se estendiam entre uma série de empresas comerciais, industriais e de serviços.

A mudança de direção em Portugal a uma estratégia comercial e financeira moderadamente voltada para o exterior, iniciada no final da década de 50, ganhou impulso durante a década de 1960. Até então, o país manteve-se muito pobre e em grande parte subdesenvolvido, devido à sua posição de desvantagem inicial. No entanto, no final dos anos 50, um número crescente de empresários, bem como os tecnocratas do governo, favoreceram uma maior interação portuguesa com os países industrializados do norte, que funcionou como o estímulo tão necessário para o desenvolvimento da economia de Portugal. A influência dos tecnocratas orientada para a Europa nascia dentro do gabinete de Salazar que conseguiu disciplinar a economia portuguesa, evoluindo para um regime corporativo e departido único em 1933 - o *Estado Novo*. O país passou depois por uma mudança de regime em 1974, com a Revolução dos Cravos, um golpe militar esquerdista, a culminar com o fim de um dos seus períodos mais notáveis de crescimento econômico, que teve lugar durante a década de 1960.

O Estado Novo em Portugal, a época Salazarista durou de 1926 a 1974. Portugal foi um dos últimos países da Europa a libertar as suas colônias. A ONU precisou pressionar a Europa para que terminasse com o colonialismo. Salazar não pretendia liberar as suas colônias dado que estas lhe proporcionavam riquezas apesar da pressão sobre Portugal ser enorme, principalmente após a França e a Inglaterra terem libertado as suas. Salazar esforçou-se por reafirmar a soberania portuguesa além-mar, através da reconstrução do império colonial em África e da criação de uma mentalidade imperial entre os portugueses. Posteriormente, no início da década de 50, em resposta às pressões internacionais, as colônias foram transformadas em províncias ultramarinas, tornando-se oficialmente parte de uma única nação portuguesa. Contudo, a independência dos territórios que estavam sob administração portuguesa tornou-se inevitável com a queda do regime ditatorial, que aconteceu a partir da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974.

As décadas de 70 e 80 foram caracterizadas pela concretização das últimas independências de países africanos. Em 25 de abril de 1974 ocorreu, em Portugal, a Revolução dos Cravos. Em Alvor (Algarve, Portugal) os militares portugueses e os guerrilheiros angolanos assinaram um Tratado de Paz e marcaram a data de 11 de novembro de 1975 para os Capitães de Abril outorgarem a independência de Angola. Defender as colônias africanas causava só uma dissipação de vidas humanas e de recursos econômicos, sem resultados: esforço que Portugal não se podia permitir pois tinha uma inflação altíssima e salários baixos que empobreciam as classes populares. O salazarismo não beneficiou em nada

o desenvolvimento industrial porque este favorecia a classe operária e a luta social. O movimento de 25 de abril de 1974 pôs fim ao regime fascista de Salazar-Caetano que, durante 46 anos, oprimiu o proletariado português e os povos das colônias de Portugal na África. Em 25 de setembro de 1968 Salazar foi substituído por Marcelo Caetano. A agitação política em Portugal refletia a luta dos combatentes pela independência das colônias portuguesas em África (Moçambique, São Tomé e Príncipe, Angola, Guiné-Bissau e Cabo Verde, o que causava um cansaço psicológico, uma exaustão da sociedade com uma guerra que o povo considerava inútil. Silvestre, o segundo personagem a quem é dado um nome em *As vésperas esquecidas* sintetiza a brutalidade da guerra:

os que voltavam, mortos e estropiados, os que lá estavam, exaustos e acoissados os que iam, maçaricos desprevenidos, prontos a cair em emboscadas. (Barreno, 1999 .p. 25)

A interminável guerra colonial em África minou o exército de Portugal.

Desprevenido: assim se sentia em todos estes meses de tropa. Sim, tinha sabido da guerra, ouvira falar. Mas há anos que aquilo durava e não acontecia nada. (Barreno, 1999.p.25)

Quinze anos de luta contra o movimento da implacável guerrilha camponesa em Moçambique, Angola e Guiné retiraram do regime suas últimas reservas de apoio. O sistema totalitário desmoronou apesar de ter o controle da igreja e escolas, do rádio, televisão e imprensa. Líderes militares pretendiam obter o apoio das massas mostrando-se como os responsáveis pelo fim do odiado regime de opressão, evitando, dessa forma, que o proletariado tomasse em suas próprias mãos as iniciativas políticas que conduzissem à transformação revolucionária da sociedade. Nesse contexto, a prisão de Caetano e de seus principais ministros, que em seguida foram enviados para Funchal, na Ilha da Madeira, teve como único objetivo afastá-los dos centros de agitação política, onde seriam alvos fáceis do ódio popular. A resposta dos descontentes foi o golpe militar do 25 de Abril de 1974, que derrubou o regime com **Caetano** no poder. A derrubada de Caetano precipitou o movimento imediato das massas e a intervenção na cena da história do jovem proletariado português. Que a situação era esta se pôde ver no Primeiro de Maio, poucos dias depois do colapso do regime de Caetano, quando mais de 1,5 milhões de pessoas participaram na demonstração do Primeiro de Maio.

Como foi dito, o regime foi derrubado por um golpe, e não por uma revolta popular, mas obteve o apoio popular imediato e maciço em torno de uma aliança momentânea entre uma pequena burguesia fardada e expressões do capital. Como escreveu Emídio Santana¹

Para trás ficavam umas dezenas de anos de sujeição das pessoas a um padrão cultural e político, a uma absoluta dependência do poder constituído e controlado por um sistema policial dominante. Formara-se gerações no estilo desse padrão e o Estado assumiu a principal gestão das relações econômicas e condicionantes da vida, como também a missão que outrora fora das misericórdias. (...)

O proletariado, na significação do termo, foi ultrapassado pelo súbdito do aparelho económico estatal. Gradualmente o trabalhador foi-se adaptando; passou a confiar na burocracia do Estado, depois na burocracia sindical, desistiu das suas iniciativas e trocou a sua autonomia confiando nos mecanismos contratuais que lhe asseguravam o mínimo vital e o máximo do que deve pagar de impostos e sugestionado a consumir, mesmo desperdiçar, tudo o que a produção capitalista engendra no objetivo exclusivo do lucro. É no domínio da política, no mais baixo significado do termo, que o homem moderno deposita as suas esperanças, porque é nesse domínio que se decide o seu destino, a taxa de inflação que arbitra os seus salários, a garantia de emprego, como há de carregar com a carga de aquisição da casa própria; se tem transportes e a que preço para ir dormir a casa e regressar ao trabalho.

Nem antes nem após o 25 de abril houve em Portugal uma revolução social. As massas populares inegavelmente perceberam a possibilidade de mudanças profundas e, em muitas circunstâncias, de um espírito libertário, suscitando medo na burguesia. Havia greves massivas do proletariado, apesar de sua ilegalidade, particularmente em Lisboa, descontentamento dos camponeses e da pequena burguesia, agitações entre os estudantes e a tentativa da classe dominante para se salvar através de "reformas" insignificantes que agravavam ainda mais a situação. Em *As vésperas esquecidas*, a crítica a essa classe dominante percebe-se nos comentários do narrador que vê e ouve o que nem a madrinha, no afã de ajudar o afilhado Silvestre, consegue perceber:

A maior parte dos seus bons conhecimentos e relações, na boa sociedade lisboeta, virava-lhe a cara, fazia-se desentendida, murmurava nas suas costas. Lá vem ela, diziam, coitada, sempre com aquela mania do afilhado, o preto, para o que lhe havia de dar, parece que com a idade tem piorado. (Barreno, 1999.p.33)

De fato, o descontentamento explosivo e a ansiedade de encontrar uma saída – evidenciavam a divisão na frágil classe dominante. Ainda que a maioria dos portugueses não

¹ Emídio Santana (Lisboa, 4 de julho de 1906 — Lisboa, de 16 de outubro de 1988), um dos mais importantes militantes portugueses, diretor do jornal A Batalha. Foi autor de diversos artigos e ensaios. Em 1985, Emídio Santana escreveu *Memórias de um militante anarcossindicalista*, livro onde recorda momentos importantes da sua vida de militância política.

tivessem claras ideias políticas revolucionárias, o desenvolvimento das lutas vai trazendo consigo a consciência da realidade.

O marido da madrinha de Silvestre pertence a essa frágil classe dominante, apegado a seus confortos e a tentar ignorar essa nova realidade que se aproxima. Enquanto seu mundo desmorona, o marido ouve ópera como se isso fosse o seu símbolo de resistência para não esquecer seu lugar, para sentir-se seguro.

5. Racismo

O racismo, apesar de negado e de se encontrar proibido por lei ainda existia em países, principalmente naqueles que têm a escravidão como parte constituinte de sua História. A lei que antes afirmava que negros eram mercadoria e propriedade dos brancos, passou a afirmar que a escravidão estava extinta e todos os seres humanos se tornavam iguais nos seus direitos e deveres e que a cor da pele não só não mais os diferenciava, mas não devia ser mais referida nem notada. Todavia, as atitudes racistas fazem parte história da Humanidade, e desde sempre que as classes detentoras de poder têm usado os negros e outros grupos étnicos como mão-de-obra barata, ainda que teoricamente estes procedimentos sejam tidos como ilegítimos. Assim acontecia também em Portugal, pelo que, nas décadas anteriores à época da Revolução dos Cravos, uma parte da sociedade portuguesa se apresentava preconceituosa, visto que era uma sociedade de onde uma elite socioeconômica e política escravizava as outras classes. A origem desse comportamento se encontrava na ideologia dessa elite que teve o racismo institucionalizado durante muitos anos. Nesse sentido, acreditar que todos somos seres humanos em situação de igualdade, de uma hora para outra, se tornava mais difícil do que ignorar a existência da raça negra, como acontecia em muitos países:

[...] Hollywood conquistou-o, com sua imagem ainda completamente branca da América, com todos os seus negros invisíveis, com loiras platinadas, com brancos que se pintavam de negro e desenhavam grandes bocas na face quando queriam cantar música negra. (Connel, 2013, p. 30)

A presença dos negros era ignorada sendo menos complicado ignorar uma presença do que tomar uma posição a respeito; eles, intencionalmente, se tornavam invisíveis. Silvestre, como nunca ouvia histórias sobre negros, imaginava-os pertencendo a uma raça em extinção. Essa invisibilidade, esse racismo *silenciado* e negado por todos, era uma cômoda alternativa para a classe dominante.

Dessa forma, o efeito motivado pela escravidão que, por muito tempo puniu os negros, deixou resquícios que ainda hoje podem ser encontrados. O racismo está representado em As

vésperas esquecidas, através do personagem Silvestre. “[...]ambos negros descendentes de escravos, nascidos em casa de brancos, habituados à domesticidade.” (Barreno, 1999 ,p.26)

A miscigenação, apesar de ser usual, continua a ser renegada. O batizado do menino negro é narrado com muita ironia, com a repetição enfática do adjetivo *branco*:

Contava a todos o seu nascimento branco- assim nascem os bebês pretos, dizia, brancos como um branco, apenas com uma mancha nas costas que alastra depois. Contava como o amara logo naquele minuto branco, como o acolhera nos braços e continuara a amá-lo mesmo depois de o véu da negritude lhe ter caído sobre o corpo. (Barreno, 1999, pp.27-28)

Quando nasce o menino mulato a madrinha se apegava. Faz questão de frisar que o amava mesmo que se tornasse negro. *Mesmo* adquire uma conotação condescendente. A madrinha é reconhecidamente racista:

[...] nunca exprimia pensamentos do gênero: no fundo somos todos iguais, somos todos filhos de Deus. Não teria palavras para isso, ela acreditava profunda e religiosamente nas desigualdades. (Barreno, 1999,p. 28)

A madrinha ainda que racista e simpatizante das desigualdades sociais batiza o menino mulato por quem se encanta, a ponto de quase esquecer suas crenças enraizadas sobre a importância da cor da pele. O marido, que era um monarquista empedernido, que se recusava a compartilhar o amor da esposa pelo menino. Faz vista grossa às atividades da mulher, mas recusou-se a batizá-lo: “O marido da madrinha, um coronel comedido e polido, muito apreciador de ópera, recusou-se a ser padrinho”. (Barreno, 1999, p. 27).

Silvestre precisa da proteção da madrinha para ter alguma chance de se afirmar como um ser humano até que a ideia do racismo possa ser modificada, passe por uma mudança de consciência e se estabeleça na sociedade como um todo. A madrinha tenta arduamente ajudar o afilhado, lutando contra o marido, enfrentando uma sociedade hipócrita, tentando, inclusive, colocá-lo no exército, nada conseguindo, porém, “exceto cobrir-se de ridículo” (Barreno, 1999).

O racismo era uma das formas de justificar o domínio de determinados povos sobre outros, como em períodos de escravidão ou de colonialismo. O marido da madrinha de Silvestre, vindo de épocas onde o colonialismo ainda imperava e a escravidão não se achava ainda esquecida no tempo, incorpora os padrões da sociedade a que pertencia, mostrando o seu apego às convenções e à sua classe social.:

O coronel, cada vez mais comedido e polido, guardava silêncio sobre tudo isso, em casa também. Deixou de falar à mulher, saía de manhã, à tarde e ao serão, apesar de

já reformado, e a única ordem estridente que deu em casa foi a da proibição da entrada de Silvestre. (Barreno, 1999, p.34-35)

Por outras palavras, o coronel faz vista grossa às atividades da mulher em torno de seu *capricho*. Silencia para não ter que tomar uma decisão, mas deixava clara sua oposição àquele excesso de amores. Ele se mantinha como que alheio ao problema que acontecia em sua casa, mas seguia de perto o que sua mulher fazia: “O coronel via todos aqueles sucessos com crescente apreensão; comprou uma grafonola e passava boa parte do tempo, quando estava em casa, a ouvir as suas árias de óperas favoritas”. (Barreno, 1999, p.28).

A hostilidade que sentia em relação ao afilhado da mulher e sua posição depreciativa eram contidas, escondidas. Aparentemente não existia racismo ou preconceito: “[...] o coronel descobriu, redobrou sua hostilidade comedida e polida, comprou mais discos de ópera.” (Barreno, 1999, p.31).

6. Conclusão:

A madrinha, ainda que “monárquica, muito católica e conservadora” (Barreno, 1999) sente uma certa liberdade quando o marido morre, porque só então sente-se livre daquela espécie de ditadura que restringe suas ações: “A madrinha viúva recuperou a liberdade para os seus amores, mas já estava demasiado velha para conseguir usá-la plenamente”. (Barreno, 1999, p.34-35)

Em *As vésperas esquecidas*, masculinidade hegemônica, racismo e ditadura acabam confundindo-se, na medida que essas estruturas sociais são cerceadoras das liberdades e alimentam diferenças entre os seres humanos. Segundo Connel, a masculinidade é um conceito em construção. Os homens o estão construindo conforme estão também em transformação e há novas identidades se formando.

Talvez fosse possível que uma maneira de ser homem mais humana, menos opressiva, pudesse se tornar hegemônica como parte de um processo que levaria à abolição das hierarquias de gênero. (Connel, 2013.p. 245).

Ao ser possível que um homem pudesse ser mais humano, menos *preso por grilhetas* (Connel, 2013) no tratamento das mulheres e de outros homens, quaisquer que sejam sua raça, sexo ou gênero, as hierarquias seriam abolidas e ditaduras, guerras e revoluções nunca mais seriam necessárias, assim como qualquer sociedade democrática deve combater preconceitos, discriminações, desequilíbrios e desigualdades.

REFERÊNCIAS

A formiga com o pé preso na neve. Disponível em: <http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2006/06/formiga-com-o-p-preso-na-neve.html>

A formiga e a neve. Disponível em <http://contosencantar.blogspot.com.br/2009/01/formiga-e-neve.html>

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética.** A teoria do Romance. São Paulo: Annablume, 2002.

BARRENO, Maria Isabel. **As vésperas esquecidas** (1999).

CONNEL, Robert W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito.

University of Sydney) Estudos Feministas, Florianópolis, 21(1): 241-282, janeiro-abril/2013 publicado pela primeira vez na Revista Gender & Society v. 19, n. 6, p. 829-859, Dec. 2005.

Descolonização na África. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$descolonizacao-de-africa;jsessionid=Y69AUvOhPsFhNCyZCLbyTg](http://www.infopedia.pt/$descolonizacao-de-africa;jsessionid=Y69AUvOhPsFhNCyZCLbyTg). Acesso em 07.12.2013

Emidio Santana. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Em%C3%ADdio_Santana. Acesso em 10.12.2013

Ensaio de gêneros: <http://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/04/28/masculinidades-multiplas-e-hierarquizadas>. Acesso em 02.12.2013

História económica de Portugal. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_econ%C3%B3mica_de_Portugal#Decl.C3.ADnio:_do_S.C3.A9culo_XVII_ao_XIX. Acesso em 06.12.2013.

O salazarismo na lógica do capitalismo em Portugal. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223460460V9gIL7jn5Qg03LJ5.pdf> Acesso em 05.12.2013

A Revolução em Portugal - A derrubada da Ditadura e O movimento dos trabalhadores. Disponível em: <http://www.tedgrant.org/portugues/1975/revolucao-portugal.htm> Acesso em 05.12.2013

Racismo. Disponível em http://racismo-no-brasil.info/mos/view/Discrimina%C3%A7%C3%A3o_racial/ Acesso em 07.12.2013

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

Anexo 1

A formiga e a neve

Uma formiga prendeu o pé na neve.

“Ó neve, tu és tão forte que o meu pé prendes!”

Responde a neve: “Tão forte sou eu que o sol me derrete.”

“Ó Sol, tu és tão forte que derretes a neve que o meu pé prende!”

Responde o Sol: “Tão forte sou eu que a parede me impede.”

“Ó parede, tu és tão forte que impedes o Sol, que derrete a neve, que o meu pé prende!”

Responde a parede: “Tão forte sou eu que o rato me fura.”

“Ó rato, tu és tão forte que furas a parede que impede o Sol, que derrete a neve, que o meu pé prende!”

Responde o rato: “Tão forte sou eu que o gato me come.”

“Ó gato, tu és tão forte que comes o rato que fura a parede, que impede o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”

Responde o gato: “Tão forte sou eu que o cão me morde.”

“Ó cão, tu és tão forte que mordes o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”

Responde o cão: “Tão forte sou eu que o pau me bate.”

“Ó pau, tu és tão forte que bates no cão, que morde o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”

Responde o pau: “Tão forte sou eu que o lume me queima.”

“Ó lume, tu és tão forte que queimas o pau, que bate no cão, que morde o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”

Responde o lume: “Tão forte sou eu que a água me apaga.”

“Ó água, tu és tão forte que apagas o lume, que queima o pau, que bate no cão, que morde o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”

Responde a água: “Tão forte sou eu que o boi me bebe.”

“Ó boi, tu és tão forte que bebes a água, que apaga o lume, que queima o pau, que bate no cão, que morde o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”

Responde o boi: “Tão forte sou eu que o carnicheiro me mata.”

“Ó carnicheiro, tu és tão forte que matas o boi, que bebe a água, que apaga o lume, que queima o pau, que bate no cão, que morde o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o Sol, que derrete a neve que o meu pé prende!”

Responde o carnicheiro: “Tão forte sou eu que a morte me leva.”

Adolfo Coelho

DE MARIA LYSIA PARA...

Eliana da Conceição Tolentino*

Maria Lysia Corrêa de Araújo tem em 2012, sua biblioteca doada por sua sobrinha, Mirian Ávila, ao Programa de Pós-graduação: Mestrado em Letras-PROMEL da Universidade Federal de São João del-Rei- UFSJ. Desde então, pesquisas têm sido desenvolvidas a partir do material que nessa biblioteca se encontra. Digo material porque, além dos livros, dentro deles foram encontrados papéis diversos como recortes de jornais que se relacionam com o livro, cartões, fotografias, trechos de bilhetes, *folders* etc. E mais, além dos papéis que foram colocados dentro dos livros, a intelectual escreveu uma biografia quando marcou seus livros de diversas formas. Ela os marcou primeiramente quando assinou, logo na contracapa, o seu nome e indicou data informando quando comprou ou ganhou o livro. Marcou-os também quando carimbou seu nome na cor rosa, não só na contracapa mas também em páginas variadas dos livros. Marcou-os ainda quando sublinhou trechos, fez sinais nas margens e dialogou com o escrito seja escrevendo ao lado um outro texto ou mesmo “completando” o que destacou com traços e sinais gráficos diversos. Como exemplo, temos a nota de rodapé, número 1, à página 10, do livro *A orgia perpétua*: Flaubert e Madame Bovary, de Mário Vargas Llosa, publicado pela Francisco Alves em 1979. Como indica a dedicatória, o livro fora presente de Pedro Aguinaldo, seu marido, em 29 de abril de 1980.

Na nota lê-se: “O único meio de suportar a existência é despojar-se na literatura como numa orgia perpétua.” Ao lado esquerdo dessa nota, ela marca-a com dois traços e abaixo manuscrite: “Também acho”, e rubrica. Maria Lysia fez de sua vida, de sua existência um despojar-se, um abandonar-se, um desnudar-se, um deixar-se viver na literatura. Sua vida está escrita em seus livros assim como em seus livros inscreve-se e escreve-se. É a partir de sua biblioteca que exerce uma escrita de si, que reflete sobre si mesma, sobre os outros, sobre sua existência. E é a partir do que escreveu e se inscreveu que lemos sua biblioteca hoje como uma correspondência, como cartas ao futuro. As suas marcas, reflexões, observações e informações acerca de livros, de seus autores e mesmo as dedicatórias presentes nos volumes

* Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. UFSJ, São João del-Rei, Minas Gerais. Endereço eletrônico: etolentino5@gmail.com

que se encontram em sua biblioteca são fragmentos e traçam um perfil não só biográfico mas também editorial, político e cultural de um tempo. Num desvelamento do eu, uma cena literária e um testemunho se apresentam num constante dizer-se para o outro e para si, na busca de um saber sobre si mesma e sobre o outro, criando assim um “livro de vida”.

Quando Maria Lysia concorda com os dizeres da nota de rodapé do livro, está escrevendo-se, está deixando ao futuro uma pista de como entrar em sua biblioteca, de como “desempacotá-la” para lembrarmos Walter Benjamin (1987). E esse desempacotar tem-nos reservado surpresas. Entrando pelo itinerário do fragmento, somos jogados a caminhos de um labirinto que constantemente nos desloca e nos leva a outros caminhos.

É através de fragmentos, de marcas, de inscrições e de papéis que dialogam com os livros que nos deparamos com as suas memórias, as memórias de Belo Horizonte, de Minas Gerais e do Brasil, do momento editorial, do círculo familiar, do círculo de amizade intelectual de Maria Lysia. Além das marcas, a própria composição de seu acervo bibliográfico com livros sobre artes plásticas, sobre a história de Minas, os dicionários, romances, livros de poemas de autores brasileiros e estrangeiros, conduzem-nos a caminhos e a diversos perfis autobiográficos de Maria Lysia. Ora nos deparamos com a crítica literária que tece comentários sobre os textos lidos, ora com a revisora que não deixa passar qualquer incorreção gramatical, ora com a autora que escreve ao lado ou a partir dos livros, dos trechos lidos e marcados, inscrevendo-se como autora na página do outro, o seu texto.

Como num ato único de suportar a existência, Maria Lysia se despoja em sua biblioteca, nos textos que nela vivem e em textos que ela vive, como ela mesma confirma, numa orgia perpétua. Ela se vincula dessa forma ao ficcional quando, personagem, passeia pela literatura e se coloca em cena de forma espectral a partir do texto.

Há um trecho do livro *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa que merece destaque nesse fragmento biográfico traçado por Maria Lysia. Publicado em 1963 pela Editora José Olympio e, pelo que consta manuscrito na sua contracapa, provavelmente, fora comprado por Maria Lysia Corrêa de Araújo em São Paulo, em 1964. Maria Lysia viveu em São Paulo na década de 60 para cursar Arte Dramática na escola de Alfredo Mesquita.

O trecho marcado pela intelectual entre tantos outros do livro, esse com um traço à direita e com uma parte sublinhada é aqui lido como mote para a construção biográfica da autora.

Segue o trecho:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rara importância. De cada vivimento que

eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. (ROSA, 1963, p.95, grifos de Maria Lysia Corrêa de Araújo)

No diálogo que a leitora/autora empreende com o trecho e mesmo com a obra de Guimarães Rosa, percebemos a sua consciência biográfica. Para a autora, o escrever as memórias, o marcar as datas de quando comprou os livros, o sublinhar, o dialogar com os textos que lê, tudo isso a transporta para o passado, mas não o passado revivido, mas o recriado a partir do presente, pois afinal, nas palavras de Guimarães Rosa “cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (p.95). O presente ativa o passado e é a partir da leitura e do texto lido que o passado surge e um outro eu aparece. Um outro eu em fragmentos, que vão se espalhar pela biblioteca, sem alinhavo, dentro de cada livro, de cada recorte, de cada sublinhar de trechos, de cada inscrição ao lado dos trechos, de cada marca de Maria Lysia.

Assim, nesses fragmentos, a jornalista, a crítica literária, autora, a revisora se pulverizam nesse acervo bibliográfico, nas pequenas notas e anotações, nas pequenas inscrições, nas dedicatórias. Todos esses eus dispersos entre si, se deslocam, se constroem e se desconstroem num exercício permanente de escrita de si, de ficcionalização de um eu, na orgia literária a que a nota de rodapé faz menção.

Quando lemos a autobiografia de Maria Lysia em sua biblioteca, deparamo-nos com um eu flutuante, móvel a cada leitura, a cada escrita, aberto a novos textos. As marcas deixadas em seus livros são como os puimentos das roupas que “no jargão técnico da costura são chamados de memória” (STALLYBRASS, 2008, p.10). Assim, como as roupas, seus livros também recebem a marca humana, seja nas suas intervenções, seja nas dedicatórias. Quando recebe um livro do sobrinho querido Carlos Ávila a que chama carinhosamente de Carlinhos, as relações familiares são ali reveladas. Em dois livros de Fernando Sabino *A chave do enigma* e *A companheira de viagem*, respectivamente publicados em 2001 e 2002, presenteados à tia por Carlos Ávila, lê-se, logo na contracapa do primeiro a inscrição manuscrita “me deu o Carlinhos.”, seguido da assinatura e da referência à cidade de Belo Horizonte e a data: 23 de outubro de 2006. A inscrição logo em seguida ao título do livro *A chave do enigma* remete então para uma outra leitura, pois está a nos dizer que quem lhe deu a chave do enigma fora “o Carlinhos”. Pela pesquisa em andamento, já se pode adiantar que há uma quantidade significativa de livros presenteados pelo sobrinho e poeta Carlos Ávila.

No livro *A companheira de viagem*, de forma bastante descontraída ela escreve, também depois do título, logo após colocar uma vírgula “presente do Carlinhos no “Dia das Mães” (?) Uai... Brigada.” Segue sua assinatura e a referência à data maio de 2010. Essa inscrição reforça o quão afetuosa é a relação da tia com o sobrinho, afinal, o presente dado no

dia das mães faz-lhe indagar sobre o significado do gesto, indagação essa marcada pelo ponto de interrogação, mas certificada pelo “Uai... Brigada”. Assim, a literatura, os livros são parte da vida escrita e inscrita e as relações familiares também são pautadas pelos livros, esses objetos de afeto entre tia e sobrinho.

Como se vê, as inscrições lysianas ultrapassam em muito as relações de “completude” do texto, de suposta “inspiração”. Os livros são-lhe objetos de memória, têm vida própria, têm também as suas biografias. Assim, numa rede de relações, na biblioteca de Lysia Corrêa de Araújo, conexões podem ser efetivadas, histórias são escritas. No dizer de Compagnon (2007) “(...) o livro lido não é um objeto realmente distinto de mim mesmo, com o qual teria uma verdadeira relação de objeto: ele é eu e não-eu, uma *not-me possession*.” (p.17)

Quando Maria Lysia assina seu nome em todos os livros logo nas primeiras páginas ou mesmo em outras páginas ou ainda quando lhes imprime um carimbo, está tomando posse dos livros, está dizendo do seu eu em relação a seus livros, objetos de memória. Para Compagnon os livros *not-me possessions* são um corredor entre o eu e o mundo, portanto, tomar posse dos livros é também uma forma de grifá-los uma “marca da enunciação no enunciado”, uma leitura em acréscimo, um ler e um escrever-se, criando, a partir do texto lido um outro texto, uma carta deixada a outrem.

Assim, faz Maria Lysia em sua biblioteca, seus grifos, suas leituras, o seu escrever-se remetem para o futuro, para a correspondência, no sentido de que escrever uma carta é corresponder-se, é comunicar-se, é sair do silêncio e dialogar. Mas a palavra escrever carrega em si também o sentido de arquivar-se, de vencer o tempo. Maria Lysia deixa suas marcas não só para seus contemporâneos, os textos com que convive, mas também para os que hão de vir, para o futuro, afinal, como escreve André Comte-Sponville (1997) “Escrever é viver mais”, (p.36), é arquivar-se, é sempre escrever para um alguém, para corresponder-se para dialogar, toda literatura, nesse sentido, é epistolar, afirma Comte-Sponville. Todo texto de Lysia é também neste sentido um “despojar-se na literatura como numa orgia perpétua”, é um viver mais nesse livro de vida.

Gilles Deleuze (1997) em “A literatura e a vida” afirma que “Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se (..) É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.” (p.11) Dessa forma, no devir de leitura e escrita, Maria Lysia vai se biografando em seus livros, em seus cartões, enfim, em sua biblioteca, num constante ler-se e escrever-se.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa. **Em silêncio**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Entrevista a Adayr José. In: JOSÉ, Adayr. Apostando na criança com Maria Lysia. Caderno B, **Estado de Minas**. Belo Horizonte: 28 de maio de 1981, p.2.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca- um discurso sobre o colecionador. **Rua de mão única**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 227-235.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COMTE-SPONVILLE, André. A Correspondência. Bom dia, angústia! . Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 35-45.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-16.

MACIEL, Maria Esther. (org.) **Laís Corrêa de Araújo**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. São Paulo: José Olympio, 1963.

STALLYBRASS, Peter. O casado de Marx: **Roupas, memória, dor**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM CAROLINA MARIA DE JESUS: ENTRE O ESTEREÓTIPO E A ESCRITA DE SI

Eliane da Conceição Silva*

Introdução

Neste trabalho pretendo desenvolver uma análise da representação da mulher feita pela escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), através da obra: *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), uma vez que o texto apresenta a visão crítica da escritora sobre sua realidade, com a especificidade de valer-se do registro cotidiano, próprio da escrita de um diário.

Partindo de uma perspectiva que se atém ao texto, mas também ao contexto de sua produção, o objetivo é compreender como Carolina Maria de Jesus representa a mulher em seus escritos, como concebe e percebe os papéis de gênero e como vivenciou essas mesmas questões, uma vez que a escrita de um diário, embora pressuponha uma parcela significativa de criação, de representação, também permite estabelecer relações entre obra e realidade, posto ser a própria escritora a principal personagem e narradora das histórias que representa.

Carolina Maria de Jesus ocupou uma posição muito singular no campo de produção cultural brasileiro na década de 1960, uma vez que a ex-catadora de papel tornou-se uma escritora famosa, mundialmente conhecida, tendo sua principal obra *Quarto de despejo* publicada em mais de 13 línguas, sucesso de vendas no Brasil e no exterior, mas cujo reconhecimento por parte dos membros do campo literário não veio. Ademais, a situação de marginalidade e vulnerabilidade social em que viveu, dado sua condição de favelada e catadora de lixo, bem como a estigmatização em relação à sociedade letrada, enquanto mulher, negra e sem educação formal, tornam sua obra significativa, mostrando a relação incontestável entre atividade cultural e vida social.

Segundo Constância Lima Duarte (2003), a produção intelectual da mulher ficou obscurecida na história literária, seja pelas situações em que houve a “incorporação” da obra feita por mulheres por outro, ou pelas condições adversas impostas à produção das diversas

* Eliane da Conceição Silva é doutoranda em Ciências Sociais pela UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/SP, bolsista Capes, com o projeto sobre violência social na obra de Carolina Maria de Jesus. Email: sophiapedrop@yahoo.com.br

literatas e artistas. A autora afirma que várias dessas mulheres, que foram brutalmente esquecidas ou “silenciadas”, eram instruídas e pertencentes a classes mais abastadas e se, mulheres pobres talentosas tivessem se quer chegado a serem conhecidas em seu anonimato, foram ainda mais obscurecidas. Carolina Maria de Jesus, mesmo situada em pleno século XX, evidencia o grau de adversidades que essas outras mulheres, duplamente silenciadas, por serem pobres, mas no caso de Carolina, triplamente, por ser negra e pobre também, enfrentavam.

Sendo assim, ao tomarmos a trajetória de Carolina Maria de Jesus, as possibilidades de que esta se tornasse uma escritora reconhecida como representativa deste contexto pareceriam bastante pequenas. Como definiu Joel Rufino dos Santos (2009), Carolina Maria de Jesus era uma escritora improvável¹ por conta de sua trajetória: catadora de lixo, favelada e sem educação formal (Carolina estudou apenas até a 2ª série do ensino fundamental), mas também pelo fato de sua escrita ser exercida apesar de todas as adversidades materiais, sociais e culturais.

A crítica, o texto e o contexto

Em relação à representação da mulher em sua obra, nenhum tipo de explicação simplista permite apreender a forma como ela concebia a si e as outras mulheres de seu convívio na favela. A primeira propensão é defini-la como uma escritora feminista, mais ou menos como Luiza Lobo (2010) concebe as escritoras que são portadoras de um discurso sobre a mulher que denota certa consciência a respeito da forma como as mulheres vivem e como são inseridas na sociedade. Entretanto, Carolina também forma, através de seus discursos, juízos de valor sobre o comportamento das mulheres, norteados por certa moralidade que nega à mulher a autonomia em relação a seu próprio corpo ou, que a condiciona a certos papéis sociais que definem o que seja uma boa esposa, mãe e, portanto, mulher. Entretanto, suas contradições, ao invés de desqualificarem sua visão a respeito da mulher, a torna emblemática do ponto de vista literário, uma vez que representam aspectos da realidade social, estilizados e ressignificados pela escritora. Além disso, essa representação da mulher, bastante próximas daquelas feitas por homens ao longo da história, que condicionam a mulher a determinado padrão de comportamento, é feita por uma mulher, cuja

¹ A palavra é ambígua, tanto pode significar as chances limitadas de ela ser vista como escritora, quanto a possibilidade de sua atividade enquanto escritora ser confirmada, corroborada como escrita literária. Entretanto, o livro do autor tende mais a primeira acepção do termo e é nela que pauto a presente análise.

condição social, triplamente silenciada dentro do campo literário por ser também negra e pobre, complexifica a análise de sua obra, a um só tempo escrita sobre mulheres e escrita de mulher.

Desta forma, a partir da análise do texto de Carolina Maria de Jesus, percebe-se que não é possível atribuir uma escrita ou crítica feminista fora da estrutura dominante, pois ao se considerar os fatores sociais, econômicos e políticos de uma sociedade dominada por homens, conceber a existência de uma escrita essencialmente feminina, é algo ilusório.

O conceito de texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração: na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é um “discurso de duas vozes” que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante. (SHOWALTER, 1994, p. 50)

Segundo Elaine Showalter (1994), há duas formas de crítica literária feminista, que não devem ser confundidas, posto terem focos distintos na análise literária, uma vez que adotam diferentes enfoques teóricos. Nesse sentido, a autora afirma que a crítica feminista – fortemente marcada pelo aspecto ideológico que se atém aos estereótipos atribuídos às mulheres, aos modos como estas têm sido representadas na literatura, procurando denunciar os juízos de valor, as omissões etc. – visa estabelecer modelos conceituais definidos, adotando um caráter revisionista. Entretanto, para a autora, esse revisionismo só ratifica a injustiça, pois se baseia em modelos pré-existentes, mantendo-se dependente. Já o outro modelo de crítica literária feminista, definido por ela como ginocrítica, superaria este problema, pois ofereceria mais oportunidades teóricas, uma vez que o foco sai da representação a respeito da mulher e passa para a escrita feita pela mulher. Sendo assim, a ginocrítica ampliaria a discussão, englobando a História, os estilos, temas, a trajetória, a carreira e as leis literárias de uma tradição de mulheres.

Tendo isso por base, intentarei transitar por esta fronteira e procurar perceber na obra de Carolina Maria de Jesus, elementos que digam respeito a uma crítica feminista, cuja teórica se coloca como leitora atenta aos estereótipos das mulheres na literatura, bem como enfatizar os aspectos de uma ginocrítica, atentando para a produção literária feita por uma mulher. Nesse sentido, ao lidar com os dois modelos de análise é possível estabelecer um diálogo relevante entre a escrita da mulher e a representação que ela mesma faz de si e de outras mulheres, que não necessariamente é mais isenta ou crítica apenas por ser feita por uma mulher.

Para Toril Moi (2006), um dos problemas da ginocrítica é que a crítica acabe se tornando mais compassiva por tratar de uma escrita feita por mulheres e que a ênfase na

experiência da mulher, que envolve contexto, história, cultura etc., acabe operando uma espécie de desaparecimento do texto e reitera a necessidade de compreensão do texto a partir de suas próprias características.

En otras palabras, el texto ha desaparecido, o se ha convertido en un medio transparente a través del cual se puede alcanzar la “experiencia”. Esta interpretación de los textos como auténticos transmisores de la experiencia “humana” es, como hemos visto, un rasgo típico del humanismo machista occidental. (MOI, 2006, p. 86)

No entanto, esse tipo visão deifica o texto em si e acaba por desconsiderar o texto literário enquanto criação humana e que, portanto, envolve influências sociais, contexto histórico, cultura, condições materiais, mercado editorial etc, que determinam escolhas e representações de mundo. Apesar de ser bastante arriscado tender para o determinismo da ordem social ou histórica, é somente atendo-se à posição da escritora como agente nessa mesma ordem e como portadora de uma voz que foi historicamente silenciada, que a análise pode ser desenvolvida, uma vez que a partir da conjugação de diferentes fatores o estudo possibilita compreender como ela pôde romper com os mesmos estereótipos que representa, tanto na sua própria experiência, quanto na representação que faz de si e de outras mulheres em sua obra.

Com isso, o modelo teórico ginocrítico se torna essencial para a presente análise, pois, como Elaine Showalter (1994) enfatiza, ele é capaz de lidar com a especificidade e a diferença dos escritos de mulheres, mais do que os modelos que se focam no viés biológico, psicanalista ou linguista, pois, embora se pautem em alguns elementos fornecidos por essas áreas, o faz relacionando a escrita da mulher a contextos sociais mais amplos, nos quais se dão essas mesmas ideias. Além disso, para a autora, não basta o enfoque no gênero, mas na raça e classe social, história, nacionalidade, como elementos determinantes para definir e compreender a atividade de uma escritora. Desta forma, a escrita de Carolina Maria de Jesus nos parece emblemática, uma vez que sua obra não pode ser compreendida com base apenas na feitura do próprio texto ou no tipo de leitura essencialista que busque em sua obra elementos de uma suposta escrita feminina.

Tal como Pierre Bourdieu (2002) define o conceito de campo literário, como um espaço de luta por legitimidade, no qual o jogo pressupõe regras e relações objetivas próprias, o escritor está subordinado a sua posição dentro do campo e sua trajetória está intimamente ligada a essa posição. A *illusio* literária à que o autor se refere representa a adesão ao jogo literário e remete à crença partilhada nas regras definidas pelo próprio campo (marcadas não

só por questões estéticas, mas também por fatores sociais) e que determinaria os valores e padrões a serem cultuados e respeitados pelos membros do grupo. Sendo assim, quanto ao escritor – ou como ele prefere definir, o produtor cultural –, não se deve perguntar como tal ou qual nome chegou a ser o que foi, mas perguntar-se como, a partir de sua origem social, pôde ocupar determinada posição ou desempenhar certo papel no campo literário. Observando o contexto de surgimento da obra de Carolina Maria de Jesus, torna-se difícil determinar que posição ela ocupou dentro do campo literário, dada sua origem social, já que não possuía o *habitus*² de um produtor cultural. Ademais, mesmo quando reconhecida sua escrita, ainda que como mero registro histórico, essa mesma escrita denunciava claramente seu não pertencimento, uma vez que não dominava as regras básicas de produção literária, desde a gramática até o domínio das escolas literárias às quais pudesse se filiar ou criticar³.

Desta forma, ao buscarmos analisar o contexto histórico de Carolina Maria de Jesus, sua origem social e o próprio campo, percebemos que o rótulo de simples personagem extravagante, capaz de chamar a atenção do cânone por sua originalidade (mais pela origem social do que pela forma de sua escrita), mas cuja obra é essencialmente ingênua, é o tipo de explicação que Bourdieu define como uma “leitura interna”, limitada ao próprio texto, ignorando o exterior. Embora essa explicação valha-se do exterior apenas na medida em que é útil para manter a leitura interna da obra intacta e a fé na literatura pura, verdadeira e sofisticada, inabalada, já que o contexto histórico só serviu para “criá-la” enquanto escritora, porém sem legitimidade, se considerados esses mesmos padrões essenciais à produção presentes no cânone.

Quando Carolina Maria de Jesus chegou à São Paulo, em 1947, a sociedade brasileira vivia um período de intensa urbanização, devido ao processo de industrialização que entrava em uma nova fase. Como tantos migrantes que vieram para São Paulo, Carolina veio do interior de Minas Gerais, da cidade de Sacramento, em busca de melhores condições

2 De acordo com Pierre Bourdieu (1994, p. 61-62, grifo do autor), *habitus* pode ser definido como: “[...] sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente.”

3 Joel Rufino dos Santos (2009) menciona a dificuldade de se conhecer o que está na base de sua produção literária, até por conta de suas leituras serem esparsas, coletadas aqui e ali, mas ainda assim, ele arrisca supor quais seriam suas referências: “Suponho, mas é só suposição, que suas fontes literárias fossem antologias escolares, daquele começo de século XX, de que tirou o máximo proveito, como outros poetas de baixa escolaridade e grande expressividade, um Carola, um Catulo da Paixão Cearense, um Silas de Oliveira” (SANTOS, 2009, p. 43). E segue, enumerando autores como José de Alencar, Castro Alves, Macedo, Bilac, Bernardo Guimarães etc.

de vida, mas sua peregrinação começa bem antes, em 1930, quando ela (com apenas 16 anos) se muda para o interior de São Paulo com sua mãe, que morre em 1937.

Carolina, sozinha no mundo, dormiu sob pontes, em estradas e lugares desprotegidos. Fez várias coisas para ganhar dinheiro, principalmente trabalhou como empregada doméstica. Foi também faxineira em hotéis, auxiliar de enfermagem em um hospital, vendeu cerveja, Algumas vezes tentou ser artista de circo. (MEIHY & LEVINE, 1994, p. 21)

Aos 33 anos, Carolina muda-se para São Paulo e busca meios de sobreviver. Trabalha por algum tempo como empregada doméstica, mas, ao engravidar de seu primeiro filho⁴, Carolina é demitida e vai morar na favela do Canindé, próxima às margens do rio Tietê (região onde se localiza o Estádio da Portuguesa) e a partir de então, passa a recolher papéis e outros materiais nas ruas para sustentar a si e a seus filhos. Esses pontos são importantes para definirmos claramente em que situação social Carolina Maria de Jesus vivia. Diferentemente de muitos escritores, ela vivenciava uma posição marginalizada no mundo social, e esse aspecto desempenhará um papel importante na e para sua escrita, já que além de retratar a situação de marginalização, de violência e de crítica social a respeito da favela, sua condição de mulher, negra e pobre, faz com que sua legitimidade enquanto escritora passe por constrições ainda mais complexas.

Virginia Woolf afirma em *Um teto todo seu* (1928) que a condição básica para a mulher poder escrever ficção é ter dinheiro e um espaço próprio, ou seja, sair da condição de dependência econômica e social, mas mesmo reconhecendo o peso do condicionamento material, ela sugere com isso que a independência econômica envolve também o aspecto simbólico, uma vez que a posse do dinheiro, sem o trabalho árduo, representa o “poder de contemplar” e a posse do seu próprio espaço representa a própria autonomia, e cita Sir Arthur Quiller-Couch, catedrático de literatura, que se refere à poesia como arte feita por abastados, na qual o poeta pobre tinha e tem muito poucas chances de tornar-se reconhecido. Ao que ela conclui, citando-o:

Ninguém conseguiria expor a questão de maneira mais direta. "O poeta pobre não tem hoje em dia, nem teve nos últimos duzentos anos, a mínima chance... uma criança pobre na Inglaterra tem pouco mais esperança do que tinha o filho de um escravo ateniense de emancipar-se até a liberdade intelectual de que nascem os grandes textos." É isso aí. A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A

⁴ Carolina Maria de Jesus teve quatro filhos (João, José Carlos, Carolina e Vera Eunice, sendo que sua primeira filha, Carolina, nasceu morta) gerados a partir de relacionamentos com homens brancos e estrangeiros, fato que nos remete à violência simbólica inerente a um “sistema racial repressivo”, que fomenta o auto ódio entre os negros, como afirmam os autores de *Cinderela Negra*, mas que também pode decorrer de uma escolha racional para que mantivesse sua independência da tutela masculina, evitando estabelecer relações com homens com os quais pudesse ter contato prolongado.

poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio. (WOOLF, 1994, p. 131-132)

Percebemos aqui, que a ideia de gênio, de uma capacidade inata ou mágica do escritor não permite compreender a atividade cultural enquanto tal, ou seja, enquanto trabalho de um autor inserido num dado contexto histórico e social, já que os fatores sociais, sejam eles materiais ou não, limitam ou mesmo impedem que o talento de um dado escritor ou escritora possa ser desenvolvido, conhecido e reconhecido enquanto tal.

Quando Carolina Maria de Jesus decide escrever como forma de expressão, de expor ao mundo o que ela sentia e percebia sobre a realidade que a cercava, como ela afirma em entrevista dada após publicação de *Quarto de despejo*, “Quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia”, ela o fez como tantas outras mulheres ao longo da história, circunscritas ao ambiente doméstico, cuja escrita se resumia ao diário, ao autobiográfico. No entanto, Carolina não se restringia ao ambiente doméstico. Obrigada pela miséria material a lutar diariamente pela própria sobrevivência, posto que, se não fosse às ruas, nem ela nem os filhos teriam o que comer, sua escrita autobiográfica adquire contornos próprios, e, não fosse essa intensa dificuldade material, que explica inclusive sua formação escolar incompleta, tal escrita teria se desenvolvido mais plenamente e de simples “expressão pessoal” passaria a usar a literatura como arte.

A barreira imposta à mulher, a que Virginia Woolf se refere, no caso de Carolina, é duplamente marcante, por sua posição de dominada, tanto no espaço social mais amplo, quanto no espaço de produção cultural. Primeiro, por ser mulher negra e pobre. Segundo, por imposição do próprio campo literário, já que sua escrita ficou restrita ao puro relato biográfico, não porque tenha escrito apenas esse tipo de texto, mas porque dentre os gêneros literários, a autobiografia é considerada menor, gênero geralmente relegado às mulheres. Além disso, como afirma Pierre Bourdieu (2002), em relação ao romance popular que é majoritariamente produzido por escritores oriundos de classes dominadas ou por mulheres, a correlação entre marginalização social e posição dentro do campo, que se opera pela adequação ao posto e a necessidade de se habituar ao posto, como se fosse um “lugar natural”, mostra que não é algo que se opera de maneira neutra, decorrente de ordenamentos estritamente artísticos.

Em suma, a concordância surpreendente nesse mundo, que se pretende isento de toda determinação e de toda sujeição, é inteiramente estrita entre as inclinações dos agentes e as exigências inscritas nas posições que ocupam. Sendo essa harmonia socialmente estabelecida bem apropriada para favorecer a ilusão da ausência de toda determinação social. (BOURDIEU, 2002, p. 303)

Carolina Maria de Jesus, fruto do processo de urbanização acelerado, da migração forçada pela concentração da posse da terra lança um olhar crítico de quem vivenciou esse processo na própria pele. Entretanto, as determinações sociais e culturais impõem obstáculos outros que impedem que seu discurso seja respeitado ou mesmo reconhecido, posto ser o discurso de um subalterno. Gayatri Spivak (2010) discute a questão do discurso do subalterno de uma perspectiva filosófica e se pergunta: pode o subalterno falar? Pensando no caso da mulher negra a situação fica ainda mais complicada, pois o foco da autora está no modo como o intelectual pós-colonial deve procurar o falar do “sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna” e não o falar em seu nome.

No caso de Carolina Maria de Jesus, havia uma postura, mais ou menos generalizada (por parte da crítica, mas principalmente por parte da imprensa), de ridicularizá-la.

Alguns contavam casos exagerados ou pitorescos que contribuíam para a caricatura de uma ex-favelada pretensiosa e que apesar de “rica” não se adaptava aos padrões exigidos pela ética social. A multiplicação destes pressupostos foi munição constante na guerra brasileira de aceitação da escritora. (MEIHY & LEVINE, 1994, p. 28).

Assim, a sua história é silenciada e ao tratá-la como objeto, ocorre o que Gayatri Spivak (2010) observa em relação à situação da mulher negra e pobre, a manutenção da sua posição subalterna, pois se dá voz à mulher, mas como subalterna, já que se faz através do discurso de uma elite branca e masculina.

Entre Maria e Eva, Carolina.

Ao longo da história, a mulher, socialmente construída como o outro, é definida ora por um discurso misógino, ora filógeno. A misoginia dos discursos se apresenta através das qualificações que associam a mulher à maldade e à perversidade inatas, indo da mulher pecadora à bruxa diabólica, cujas figuras representativas são Eva e Lucrécia. O discurso filógeno, por sua vez, descreve a mulher como a santa, a mãe virtuosa, cujas figuras associadas são Maria e Tais. Esses discursos criaram e ajudaram a manter alguns dos

principais estereótipos atribuídos à mulher, mas, embora sejam diametralmente opostos no valor qualitativo atribuído a ela, estes discursos têm em comum o controle da mulher, que seja má ou virtuosa, é sempre definida de fora para dentro e a heteronomia, fundamental para esse controle, acaba por incorporar os modelos e reproduzi-los.

Carolina Maria de Jesus transita entre estes dois discursos, ora descrevendo as mulheres da favela como más, perversas, e muitas vezes generalizando tais definições para o coletivo “as mulheres são assim”; ora descrevendo o ideal de boa mãe, boa esposa, admoestando aquelas que não se adequassem a esse modelo de mulher. Assim, a autora escreve: “Nas favelas, os homens são mais tolerantes, mais delicados. As bagunceiras são as mulheres. As intrigas delas é igual a de Carlos Lacerda que irrita os nervos”. (JESUS, 1960, p. 22). Nesse trecho, a imagem que Carolina apresenta das mulheres da favela como piores que os homens, até porque ela passa o dia fora, o convívio com estas mulheres se restringe ao momento de pegar a água, as relações conflituosas entre os filhos e as esporádicas conversas, mas, acima de tudo, o que se percebe dessa relação é a antipatia que ela, como mãe solteira, mas auto-suficiente e alfabetizada, gera, sendo definida como arrogante. Esses fatores explicariam o julgamento mais condescendente para com os homens e mais rigoroso em relação às mulheres. Entretanto, esses homens que ela define como tolerantes e delicados, são os mesmos que espancam suas esposas, abusam do álcool e brigam entre si. O que torna sua posição, no mínimo, contraditória, não fosse a influência marcante do estereótipo atribuído às mulheres que para se fazer valer, tem no homem o elemento neutro, aquele que está acima do bem de do mal, apesar de fatos concretos provarem o contrário.

Por outro lado, a imagem da mulher essencialmente mãe, também percorre seu texto.

Esta noite a D. Amelia e o seu companheiro brigaram. Ela disse-lhe que êle está com ela por causa do dinheiro que ela lhe dá. Só se ouvia a voz de Dona Amelia que demonstrava prazer na polemica. Ela teve varios filhos. Distribuio todos. Tem dois filhos moços que ela não os quer em casa. Pretere os filhos e prefere os homens.

O homem entra pela porta. O filho é raiz do coração.

(JESUS, 1960, p. 49-50).⁵

⁵ Todos os erros do texto serão mantidos, mesmo em dúvida se são próprios da escritora ou da edição, pois uma das críticas maiores à obra de Carolina Maria de Jesus é sua incorreção gramatical, o que é ainda mais significativo para a análise, pois o fato de ter estudado formalmente até a 2ª série apenas, portanto excluída do mundo letrado formalmente instituído, sua escrita traz em si as contradições dessa sociedade e que aparecem na grafia de seu texto, tanto quanto no seu conteúdo

Nesse trecho ela julga sutilmente a atitude de Dona Amélia, seja por que ela briga com seu companheiro, fazendo-se ouvir, mas, principalmente por não agir como o padrão de mãe dedicada que abdica de seus interesses pessoais em nome dos filhos. Por outro lado, a mulher virtuosa, que não cede aos desejos físicos também é referida e incentivada.

Fiquei horrorizada porque a mulher que estava com o Lalau é casada. Pensei: que mulher suja e ordinária! Homem por homem, mil vezes o espôso. Creio que um homem só chega para uma mulher. Uma mulher que casou-se precisa ser normal. (JESUS, 1960, p. 124)

Ou, em outro trecho: “A mulher do Zé Baiano primo do Ramiro contou-me e pediu-me para eu não dizer nada a ninguém que o José lhe expulsou de casa. Que já faz 20 dias que eles não falam. Eu disse para ela fazer as pazes, que o José é muito bom.” Entretanto essa mesma virtuosidade é relativizada caso a mulher seja “livre”. “Esta historia das mulheres trocar-se de homens como se estivesse trocando de roupa, é muito feio. Agora uma mulher livre que não tem compromissos pode imitar o baralho, passar de mão em mão”. (JESUS, 1960, p. 122). Tais representações evidenciam que não basta que a obra seja escrita por uma mulher para que haja uma ruptura com os estereótipos sobre as mulheres, o que nos remete às dificuldades encontradas para o fortalecimento de uma produção efetiva de mulheres, pois, além das condições materiais, as mulheres não têm em quem se espelhar, fato que coloca a dificuldade de superação da desigualdade. Assim, o conceito de colonização interna de que nos fala Kate Millet (1974) mostra como a dominação acaba por ser internalizada pela própria mulher, não necessariamente através da força, mas apreendida e naturalizada pela socialização e é essa colonização interna que Carolina parece demonstrar em determinados trechos de seus registros. Entretanto, ao mesmo tempo em que isso se opera no próprio texto, não se deve negligenciar ou minimizar a importância do texto, pois a arte como representação da realidade social, filtrada e estilizada pela escritora é muito mais complexa, o que impede sua redução à transmissão de estereótipos. Desta forma é atendo-se aos demais elementos do texto que podemos romper com tal reducionismo e buscar uma compreensão mais significativa da obra.

Virginia Woolf trata da questão da autonomia como central para que a mulher possa escrever. Essa autonomia financeira, material é tão significativa quanto a autonomia do pensamento, de opinião, pois esta só pode ser exercida com a garantia de que a escritora possua seu próprio espaço e uma renda que não a submeta ao poder de ninguém. No caso de Carolina essa autonomia decorria, por mais paradoxal que possa parecer, de uma vida marcada pela busca exasperada para sua própria manutenção e a de seus filhos, mas ao

mesmo tempo sua escrita ficava constrangida pelo sucesso ou insucesso dessa busca por subsistência. Essa liberdade que Carolina tinha e percebe que as outras mulheres não têm é determinante para seu desenvolvimento enquanto escritora. Carolina é aquela mulher que caminha por entre a multidão e subverte a ordem patriarcal, como mãe solteira e independente ela não é o anjo do lar, embora o valorize, mas a mulher subversiva. E, quanto mais distante desse contexto doméstico, mais autônoma torna-se sua escrita.

Eu e a Vera fomos catar papel. Passei no Frigorífico para pegar linguiça. contei 9 mulheres na fila. Eu tenho a mania de observar tudo, contar tudo, marcar os fatos.

Encontrei muito papel nas ruas. Ganhei 20 cruzeiros. Fui no bar tomar uma media. Uma para mim e outra para a Vera. Gastei 11 cruzeiros. Fiquei catando papel até as 11 e meia. Ganhei 50 cruzeiros.

... quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a Historia do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculino como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe:

- Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

- Se você passar por debaixo do arco-iris você vira homem.

Quando o arco-iris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-iris estava sempre distanciando. Igual os políticos distante do povo. Eu cançava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cançar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para os nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para a mamãe.

- O arco-iris foge de mim. (JESUS, 1960, p. 54-55)

O trecho é longo, mas representativo do que buscamos analisar. A passagem começa com uma descrição objetiva, mero registro de fatos do dia. Ela relata números, valores, mas o que está nas entrelinhas é bastante significativo para ser minimizado. A personagem afirma: “Contei 9 mulheres na fila. Eu tenho a mania de observar tudo, contar tudo, marcar os fatos”. O frigorífico é um local onde se costumava pegar restos de alimentos, o fato de ela contabilizar apenas o número de mulheres não é aleatório, até porque sua capacidade de observação tem um objetivo que não se restringe ao momento, mas atrela-se às reflexões que apresenta a seguir quando relembra um fato de infância, intimamente ligado à percepção da menina sobre os papéis de gênero e sua insatisfação com a posição que é atribuída às mulheres e aos homens em sua sociedade. Quando ela afirma: “Só lia os nomes masculino como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe: - Porque a senhora não faz eu

virar homem?” o que se percebe é a subversão que Carolina Maria de Jesus opera através de sua escrita. Embora o agente da transformação seja o homem, ela quer se tornar um no sentido de ter a mesma importância histórica e social que ele. Portanto, a escritora preconiza: “Mas o povo não deve cançar”, assim como as mulheres que subvertem a ordem.

Desta forma, sua complexidade se faz presente nas posições extremamente conservadoras em relação às mulheres da favela, mas que não devem anular o fato de ela ter sido uma mulher consciente de si e das situações de violência simbólica inerentes àquela sociedade, a qual reproduz e ao mesmo tempo questiona em seus escritos.

De manhã eu estou sempre nervosa. Com medo de não arranjar dinheiro para comprar o que comer. Mas hoje é segunda-feira e tem muito papel na rua. (...) O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. (JESUS, 1960, p. 50).

A autonomia da qual a personagem não abre mão. Embora ela afirme: “um homem não há de gostar”, colocando-se a si mesma em uma posição passiva, é ela que ao longo do diário reafirma sua autonomia:

Ele disse-me que quer casar-se comigo. Olho e penso: este homem não serve para mim. Parece um ator que vai entrar em cena. Eu gosto dos homens que pregam pregos, concertam algo em casa.

Mas quando eu estou deitada com ele, acho que ele me serve. (JESUS, 1960, p. 131)

Aqui não é o aval dele, mas a sua própria avaliação de o quanto ele lhe serve, o critério principal. Em *Casa de Alvenaria* (1961) é justamente essa possibilidade que ela percebe que lhe está sendo tirada, embora resida numa casa melhor, tenha saído da odiada favela, ela se vê na posição de objeto, seja da mídia que a usa, seja dos vizinhos, que a hostilizam ou dos estranhos que a procuram pedindo favores. A paz interior que ela sempre ressalta em seus escritos e conseguiu mesmo estando na favela, ela reclama tê-la perdido na casa de alvenaria. Mas, o que ela não percebe é que tal “perda” refere-se à negação de sua pessoa autônoma que pouco tem a ver com as contingências, mas com o modo como a sociedade concebe uma escritora negra e pobre, ou seja, como algo exótico, não reconhecida em sua especificidade e, portanto, a identidade requerida e reconhecida é a de mulher negra que ascendeu, mas que, como tal, deve se submeter aos usos de sua imagem e ao desempenho de um papel dócil e humilde, ante às novas relações estabelecidas no mundo dos brancos, e abnegada tanto quanto caridosa ante os desvalidos que não tiveram a mesma sorte.

Outro aspecto importante a ressaltar é que a escrita caroliniana inaugura um tipo de literatura que hoje se define como literatura marginal, tanto por sua produção ser feita por aqueles que historicamente não tiveram voz, os marginalizados da periferia, das prisões etc, cujos exemplos já conhecidos da grande mídia são Paulo Lins, com seu *Cidade de Deus* e Ferréz, com *Capão pecado*, quanto por sua produção ser feita fora do campo literário propriamente dito, criando um novo espaço de produção cultural, mas capaz de tecer suas redes que proliferam nas diversos saraus e encontros literários que ocorrem em diferentes pontos da periferia (pensando especificamente na cidade de São Paulo) e que, na medida do possível, permite fazer e circular essa produção cultural.

Segundo João Cézar de Castro Rocha (2013, p. 36), a produção cultural contemporânea apresenta uma transição daquilo que Antonio Candido identificou na formação social brasileira como representativo de uma “dialética da malandragem”, que preconiza a conciliação, através da articulação feita pelo malandro ao transitar entre ordem e desordem a fim de ocupar um determinado espaço social, para uma “dialética da marginalidade”, que propõe uma superação da desigualdade social, não mais pela conciliação, mas pelo confronto, expondo a violência de maneira direta através de sua produção cultural. Sendo assim, Carolina Maria de Jesus seria uma das precursoras desse movimento, uma vez que apresenta um modo de escrita singular, que, aliado ao contexto em que produziu sua obra, representa a violência da sociedade brasileira, confrontando-a.

Portanto, em termos literários, o que define essa escrita é a forma direta de falar, seja da miséria e pobreza vividas pelos marginalizados, mas também o uso da exposição da violência na escrita do texto. Essa escrita afronta tanto por expor explicitamente a violência social cotidiana vivida pelos mais pobres, quanto pelo uso não normatizado da língua, que se refere à falta de escolaridade, bem como de capital cultural, em termos eurocêtricos, afligindo os mais ciosos de uma escrita perfeita, na qual o uso de neologismos, erros gramaticais, impropriedades etc., são aceitos apenas se comprovada a intenção do autor, o que não é o caso. Este último aspecto ressalta ainda, a centralidade da voz do dito marginal, que não só fala por si mesmo, como fala de problemas que o afligem diretamente. Deste modo, ao consideramos a “dialética da marginalidade”, que Carolina Maria de Jesus inaugura, tal forma de escrita – cada vez mais difundida, sobretudo por homens jovens da periferia –, põe em xeque a ideia de uma escrita feminina, definida por sua maneira singular de escrever, carregada de introspecção, evasão, e que foi reconhecida pelo cânone branco e masculino, como espaço da escrita feita por mulheres, que alça ao posto de modelos de escrita feminina, os textos de Virginia Woolf ou, no caso do Brasil, de Clarice Lispector.

Portanto, podemos concluir a partir da análise proposta que as contradições que Carolina Maria de Jesus apresenta ao longo de seu texto são significativas das relações que vivencia e representa. Ademais, ao contrário do que prega o modelo de escrita feminina, Carolina escreve de maneira direta, sem rodeios e a beleza de sua escrita surge justamente dessa posição, que alia poesia e subjetividade para lidar com a realidade dura que vivencia, sem tentar escamoteá-la.

Sai e fui catar papel. Não conversei com ninguém. (...) Penetrou um espinho no meu pé e eu parei para retirá-lo. Depois amarrei um pano no pé. Catei uns tomates e vim para casa. Agora eu estou disposta. Parece que trocaram as peças do meu corpo. Só a minha alma está triste. (JESUS, 1960, p.112)

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. Tradução Paula Monteiro e Alícia Auzmendi. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1994. p. 46-81.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 17, n. 49, p. 151-172, set/dez. 2003

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Círculo do Livro, 1960.

_____. **Casa de Alvenaria**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Disponível em: <<http://www.members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acesso: 20 nov 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Roberto M.. **Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Tradução Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1974. P. 9-35.

MOI, Toril. **Teoría literaria feminista**. Madrid: Cátedra, 2006. P. 86-97.

ROCHA, João Cezar de Castro. **A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”**. Disponível em:
<http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_2.pdf> Acesso em: 22 ago. 2013.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

**A IDENTIDADE INDIVIDUAL E FAMILIAR EM QUESTÃO:
ESTUDO DO ROMANCE *A MANTA DO SOLDADO*, DE LÍDIA JORGE**

Elisangela Aparecida Lopes 1

Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado.

Lídia Jorge, *A manta do soldado* (1998)

Um dos grandes nomes da literatura portuguesa contemporânea, Lídia Jorge nasceu em 1946, em Boliqueime, Algarve. Completou os estudos secundários em Faro e graduou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Lisboa. Viveu em Angola e Moçambique entre 1960 e 1970, período de independência das ex-colônias. Publicou em jornais e revistas, mas é sobretudo na narrativa ficcional, nos gêneros romance e conto, que ela se destaca e tem ganhado reconhecimento da crítica. Dentre suas publicações, destacam-se *Cais de merendas* (1882) e *Notícias da cidade silvestre* (1984) que receberam o prêmio Cidade de Lisboa, *O jardim sem limites* (1995), prêmio Bordallo de literatura da Casa de Imprensa, e *A manta do soldado* (1998), prêmio Dom Dinis da Fundação Casa de Mateus. Em 2006, foi agraciada com o Prêmio Internacional de literatura da Fundação Gunter Grass, na Alemanha, pelo conjunto da obra.

No romance *A manta do soldado*, publicado em 1998, originalmente com o título *O vale da paixão*, Lídia Jorge constrói uma narrativa fundamentada em camadas discursivas, marcadas por transposições passado/presente, enquanto movimento conduzido pela narradora a fim de desconstruir e reconstruir as suas identidades: individual e familiar. O romance narra a história de uma família portuguesa – os Dias – cujo patriarca, Francisco Dias, configura-se como sujeito que tem em suas terras o símbolo de poder e de uma herança que deseja legar aos filhos. Dentre estes, destaca-se a figura de Walter Dias – o trotamundos – caçula que transpõe os muros de pedra da propriedade familiar e ruma pelo mundo desenhando pássaros. Na figura desse homem centralizam-se os fatos que compõem o enredo, determinando, ainda, a configuração da casa, da família, da narradora, para a qual simboliza uma lacuna que ela tenta preencher, via restos e resíduos oriundos dessa família. Mesmo ausente, a presença de

1 Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa, PUC-Minas; Bolsista CAPES; professora do IFSULDEMINAS; integrante do Grupo de Pesquisa Letras de Minas. elisalopesletras@gmail.com

Walter, via rememoração e discurso, dirige a casa, a família e a narrativa; ao redor desta ausência-presença a narradora tenta reconstruir sua identidade e reconstruir sua visão da família. Custódio Dias, Ema Baptista e Walter Dias compõem um triângulo amoroso com consequências trágicas no destino de todos.

A fim de não desonrar o nome familiar, Custódio Dias casa-se com Ema Baptista e assume a filha do irmão. Assim, se inicia a vida dessa jovem, marcada por um lugar periférico, à margem, silencioso, como afirma: “[...] nunca uma única vez eu o [Walter] tinha interpelado diretamente, nunca me tinha dirigido a ninguém, nem aos meus irmãos” (2003, p.134). Tal condição será transporta via escrita, sustentada, inclusive, pelos textos de outrem.

O discurso literário, conforme ressalta Foucault (1996), encontra-se marcados por interditos. No romance em questão, faz-se importante destacar as informações implícitas presentes nos intertextos, o que nos auxilia a entender a reconstrução identitária da narradora. A propósito da intertextualidade, Barthes assim elucida o percurso desse fenômeno linguístico:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. (BARTHES, 2004[1993], p. 275)

Destaco duas manifestações intertextuais presentes em *A manta do soldado*: *A Ilíada*, de Homero, e as cartas familiares, as quais mencionarei posteriormente. Ainda na infância, a narradora confessa ter iniciado a condensação de passagens do texto de Homero, das quais insere na sua narrativa o seguinte trecho: “Parte, vai, Sonho pernicioso, até às finas naus dos Aqueus. Quando estiveres na tenda do atrida Agamémmon, fala exactamente como eu te ensino sem omitir um único pormenor, parte.” (JORGE, 2003, 19). Ela associa a passagem ao momento posterior ao aprendizado da letra que inicia o nome paterno; ela se vê conduzida pelas escolhas e pelos discursos alheios, ela repete a letra paterna – função ordenada pelo tio – como a repetir os discursos de outrem.

Em outro momento, registra:

Sem querer, nesse fim de Inverno, ela andava pelos caminhos a pensar na batalha nevada das colinas de Ardenas, contemporânea de Walter. Recuava no tempo e pensava nos soldados franceses regressando da gelada Moscovo, invocava imagens soltas de outras batalhas, e depois pensava em Heitor morto, transportado por um carro de pompa diante das muralhas de Tróia. (JORGE, 2003, p.207).

As imagens de guerra desembocam na figura de Heitor morto que, como o pai, exilado, destituído da condição filial, esteve à porta da casa de Valmares, representando a necessidade de rever a guerra familiar. Posteriormente, ao evocar os restos paternos, sendo

um deles o Chevrolet preto, ela reflete sobre a lacuna temporal: “o que existe são vinte anos de permeio, que não são vinte, são cem, cinco mil, oito mil se pensar n’*A Ilíada*. A distância entre a identidade e a dispersão não tem anos nem séculos” (JORGE, 2003, p. 213). Pela dispersão dos restos paternos, ela irá reconstruir, via escrita, sua história, processo cuja ação desencadeadora é a visita do pai.

O enredo da narrativa se inicia pela chegada de Walter Dias, no Inverno de 1963, ao retornar de sua errância pelo mundo, e se centraliza na visita noturna, e às escondidas, que ele faz ao quarto da sobrinha/filha:

Como na noite em que Walter Dias visitou a filha, de novo os seus passos se detêm no patamar, descalça-se rente à parede com a agilidade duma sombra, prepara-se para subir a escada, e eu não posso dissuadi-lo nem detê-lo, pela simples razão de que desejo que atinja rapidamente o último degrau, abra a porta sem bater entre pelo liminar apertado, sem dizer uma palavra. E foi assim que aconteceu. Ainda o tempo de reconstruir esses gestos não tinha decorrido... (JORGE, 2003, p.7)

A justaposição de elementos discursivos evidencia-se já nessas primeiras linhas: o tempo da enunciação, ou seja, “o tempo de reconstruir esses gestos”, (1980), quando ela inicia a escrita, e o tempo do enunciado (compreendido entre 1950, quando Walter retorna da expedição militar em Goa, e 1983, quando ela o visita na Argentina). Outro fator seria o desdobramento da narradora marcado linguisticamente no texto: a filha de Walter e *eu*. Essa cena será repetida muitas vezes ao longo da narrativa; tal visita determina os destinos dos Dias e desencadeia o início da tomada de consciência da narradora sobre si mesma, motivando, portanto, a escrita de uma “narrativa própria”. A contraposição “aquela noite”/ “esta noite” é significativa, pois se encontra marcada por um elemento simbólico: “naquela noite, com o candeeiro levantado à altura dos cabelos dela, a chuva ia e vinha...” (JORGE, 2003, p.10), registra a narradora a respeito da noite chuvosa de 1963, “Mas esta noite ele não precisa proteger nenhuma luz nem sustentar a respiração. Se o fizer será por repetição ou por memória duma clandestinidade que não mais se justifica” (JORGE, 2003, p.8), já que essa presença é evocada via rememoração, via escrita.

A luz/presença que indica a oposição entre os dois tempos pode ser entendida tanto como elemento que irá “clarear” a visão da narradora sobre a família e sobre sua condição nesta, como presença que será evocada, ao longo dos anos, levando-a a reconstrução dessa visita e suas consequências. A certa altura, um “mote” é inserido no enredo: “Lembro esta noite para que Walter saiba” (JORGE, 2003, p.93). A inserção dessa interlocução, o fato de ela se dirigir a ele, é muito significativa, pois é um dos símbolos de reconstrução do elo desfeito entre pai e filha. Além disso, possibilita que a narrativa seja entendida como uma grande carta (entremeadas de outras), que espelha de modo divergente a matéria narrada, da

filha para o pai: o modo encontrado por ela para conhecê-lo, ressignificar a imagem paterna e construir sua identidade.

A identidade individual dessa narradora encontra-se fraturada, marcada pela ambiguidade. O jogo linguístico marcado pelos usos tanto da primeira quanto da terceira pessoa do singular indica tal condição. Além disso, ela não é nomeada, os familiares a ela se referem como “a sobrinha de Walter Dias”, enquanto ela, para referir-se a si mesma, além do pronome, no tempo da enunciação, faz uso da expressão “a filha de Walter Dias”. Essa condição ambígua é descrita, de início, a partir dos sujeitos familiares: o tio/pai, o padrasto/tio, e é originária do pertencimento de sua mãe a dois homens, dois irmãos: Custódio e Walter; o que levou Francisco Dias a ser seu avô duas vezes. Ainda, essa condição marginal na instituição familiar é alimentada pela culpa: “Era culpada, responsável, duma responsabilidade mais funda do que a culpa, porque nascida dum estado criado antes de mim mesma, uma condição herdada que me fizera à imagem e semelhança da própria culpa” (JORGE, 2003, p.134).

A respeito dessa condição lacunar, reflete: “E tinha conhecimento de que em todos os documentos de identificação havia uma mentira, mas ela colaborava com a mentira, porque da ambiguidade surgiam acontecimentos férteis e calorosos como nascessem de verdades”. (JORGE, 2003, p.18). É nessa condição lacunar, ambígua que ela irá reconstruir-se. Foucault salienta, em *A ordem do discurso*, que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (1996, p.96), o que ilustra o modo como a narradora-personagem observa, ressignifica tudo o que está ao seu redor: os discursos sobre o pai, sobre si, bem como os objetos deste a fim de construir uma “narrativa nova”, própria, “para que Walter saiba”.

O primeiro elemento dessa reconstrução subjetiva é o aprendizado da letra inicial do nome proibido, tarefa encabeçada por Fernandes, marido de sua tia Adelina ao ordenar à sobrinha: “faz dois Vês sobrepostos, unidos pela base, direitos, rente à linha... Faz, faz.” (JORGE, 2003, p.18). A descrição da tarefa é metafórica e sugere a existência de dois homens, unidos pela condição familiar, cujas vidas deveriam seguir rentes a uma linha: as regras do patriarca; no entanto, disso, surge uma outra letra, que alude à condição mundana, de quebra de paradigmas do homem que carrega esse nome e, por consequência, daquela que será herdeira dele. Uma “letra clandestina” cuja definição determina o lugar de ambos dentro da família.

Outra sugestão relativa a esse processo diz respeito a seu lugar na casa: ela ocupa um quarto só seu, espaço da única visita paterna, e onde a identificação com o pai é sugerida

por ele, quando diz, em frente ao espelho iluminado, refletindo o rosto dos dois, o quanto eles são parecidos. Cabe mencionar, ainda, que os fatos que compõem a história familiar, dos quais tem conhecimento e que são depois ressignificados pela escrita, só são sabidos porque ela toma posse dos restos: as cartas de Walter já lidas, o álbum de desenhos deixado no sótão, a manta enviada por ele, e também porque ouve as histórias contadas pelos Dias, presencia os debates a respeito do pai ausente, ouve os telefonemas de denúncia sobre o comportamento paterno. Nessas situações, ela mantinha-se sempre em silêncio, e é o silêncio outro índice dessa condição à margem perante os outros. O não pertencimento àquele núcleo familiar, sua condição à margem, condiciona a jovem a uma interdição, apontada por Foucault (1996) como forma de desautorização do discurso, no seio da família, nesse caso, pelo viés da autoridade representada pelo avô e pela mãe, já que esta havia determinado, momentos antes da visita de 1963, que ela não poderia se dirigir a Walter e, se por acaso o fizesse, deveria chamá-lo tio.

Em alguns momentos, ela chega a confessar que deseja ser outra, por exemplo, quando alisa os cabelos encaracolados, semelhantes ao pai, mas há uma herança, composta de muitos sentidos, que a marca. Em outro momento, ela se vê como uma extensão materna; ambas conduzidas àquela família, pelas portas dos fundos, presas a vida de um homem que não está.

Conta-se que, em 1951, Walter teria tentado fugir com a filha nos braços, montado na charrete da família, depois denominada “A charrete do Diabo”, mas fora impedido pelo pai. Dessa ocasião, resta, no entanto, uma foto dela, Maria Emma e Walter uma única vez juntos. Sobre o fato propriamente dito ela afirma: “só me lembrarei de ter sido erguida por ele, no momento da fotografia, quando ambos juntávamos as cabeças, e salvo as idades e as proporções, parecíamos iguais. Mas não lho podia dizer.” (JORGE, 2003, p.28). Observa-se que tanto ao descrever a foto quanto na descrição da visita do pai, a posição dos atores é a mesma, bem como o discurso de semelhança entre os dois se repete nas falas dos familiares. Mais uma vez, ela se vê silenciada.

A reconstrução de sua história a partir da reconstrução das histórias de sua família também ocorre e se sistematiza por meio da herança. Esse é um tema presente ao longo de todo o livro, e assume vieses distintos. Por volta dos anos 60, os filhos de Francisco Dias, um a um, vão deixando a casa paterna rumo às Américas, em busca de novas formas de vida, exceto Custódio. O primogênito e seu núcleo permanecem na propriedade ao lado do pai. Sugere-se que essa permanência se deve a um fator físico que teria determinado a personalidade de Custódio: seu pé torto, seu andar coxo. A escolha dos filhos de seguirem

outros rumos, mais tarde, irá desencadear uma discussão em torno da herança da propriedade, assunto que não desperta o interesse dos outros seis e leva o patriarca a concluir que o primogênito é o único que não lhe irá virar as costas. Entretanto, o tema da “herança”, nesse romance, é muito mais amplo do que isso. Há ainda a herança deixada por Walter e que se constitui de aspectos materiais e imateriais.

É possível inferir que Walter abre a porta da casa portuguesa aos irmãos, quando decide se alistar, o que, para o pai, poderia representar uma possibilidade de discipliná-lo, enquanto para ele era uma forma de libertar-se. A ausência de identificação entre ele e sua família é outra herança que irá relegar à filha, ambos sempre à margem, conforme sugere o seguinte intertexto: “Todos os irmãos estavam perfilados em volta da mesa, severos como numa ceia de Cristo, em que Cristo não existe, só existe o traidor” (JORGE, 2003, p.26); de modo similar, ela também se sente à margem, “a mais”, quando, em 1963, passeia junto com a família dentro do automóvel conduzido pelo pai, e reflete o quanto a sua existência é um peso para todos aqueles.

A ausência deste influencia a narradora a construir a história e a adotar, na adolescência e juventude, um comportamento desprezado pela tradicional família: o envolvimento sexual com vários homens, o perambular pelas noites, até a saída para outro país com vistas ao encontro com Walter. Sobre essa herança pautada no modo de vida, ela afirma: “herdara esse movimento, por aqui por ali, fixo, andando, sem narrativa própria, e no entanto repetido e persistente” (JORGE, 2003, p.24)

Em 1963, quando Walter visita a filha em uma noite chuvosa, uma das frases dita por ele é “Nunca te dei nada”, e para compensar essa falta ele sugere que ela o siga em suas viagens pelo mundo. A essa frase, repetida ao longo da história, será atribuído um sentido oposto, calcado nos restos que permitem uma presença na ausência.

Dentre esses restos, destaca-se a farda usada por Walter quando de seu alistamento. Guardada entre os objetos inúteis dentro de um armário, ela é evocada pela filha, a todo tempo, enquanto dorme no quarto ao lado, até mesmo depois que, comida pelas traças, é enterrada no pátio da casa. Ela toma posse também do revólver Smith deixado por ele, e dorme com a arma debaixo do colchão, até que um dia, a arma é jogada ao mar pelo médico com o qual ela vivencia um caso, sob a justificativa dele de que uma mulher que dorme sob o revólver do pai não deve estar satisfeita com o companheiro que tem ao lado. Ainda há o Álbum de pássaros, uma coleção de desenhos feitos pelo pai e que foram enviados, como se fossem postais, ao longo de anos, para Custódio quando, na verdade, eram “endereçados” a Maria Ema para que ela soubesse dele e do seu paradeiro.

Pelos correios, vinham também, nos fins dos anos 70, as cartas dos irmãos, as cartas acusatórias – “esse trabalho de traça, que consistia em aniquilar a pessoa de Walter, entrando dentro do seu habitáculo devagar, como uma espia” (JORGE, 2003, p.208) – nas quais eles narravam os comportamentos amorais de Walter e enfatizavam o quanto isso era um mácula para a família. Essas missivas constituem outra manifestação intertextual presente o romance. Algumas são reproduzidas por meio do discurso direto e outras são “atravessadas” pelo discurso indireto e indireto livre, a fim, sempre, de relativizar seus conteúdos e revelar os interstícios dos discursos dos Dias. Em uma delas, inclusive, Walter é acusado de ter se deitado com a filha/sobrinha, Manuel Dias afirma que o trotamundos teria confessado isso a ele a sua mulher, em sua breve passagem por Ontário. Tal fato, presente no discurso de Walter colocado na boca do irmão de Ontário, fica sugerido, ainda, pela descrição que a narradora-personagem faz daquela noite, na simbologia do revólver, na importância dada à manta.

Em outubro de 1983, a filha parte em busca do pai, e o encontra dentro de um bar de sua propriedade – *Los pájaros* – em Calle Morgana, uma cidade da Argentina. Ela entrega a ele as narrativas que escrevera, segundo ela, uma parábola grosseira, abominável de linguagem rude, com um título claro: “O pintador de pássaros” “A charrete do Diabo” e “O Soldadinho fornicador” – “três narrativas fantasiosas contra uma figura sedutora, ausente presente, que lhes havia alimentado a vida” (JORGE, 2003, p.211). O embate entre pai e filha é inevitável, pois se trata de um ajuste de contas. Depois de passar os olhos pelo primeiro texto, ele a expulsa e bate a porta do bar na cara dela. Desse encontro, ela herda a cólera que lhe seguirá característica, compondo a sua “herança mais íntima”.

O título do romance se refere também a uma herança, a última delas: uma manta de caserna usada por Walter quando dos serviços militares, e sob a qual, dizem, ele teria deitado inúmeras mulheres em suas andanças pelo mundo. Essa manta, despachada por ele de um país a outro, em um embrulho pardo, repetia a trajetória de quem a possuía. O objeto vinha acompanhado de um bilhete: “Deixo à minha sobrinha, por única herança, essa manta de soldado.” (JORGE, 2003, p.235). Dez meses depois do encontro trágico, a jovem recebe a manta e, por meio dela, concebe um novo significado a esse objeto e aos demais que representam os traços em torno de seu pai.

Em *A manta do soldado*, a ressignificação da identidade familiar é realizada pela narradora, via escrita da narrativa propriamente dita, principalmente, em virtude de sua condição à margem. É atrás das portas e das paredes que ela ouve as denúncias sobre o pai; colhendo os registros escritos abandonados pelos outros, via escrita, ela reconstrói a história

desse homem que também é sua. Juntam-se a isso os seus objetos de uso próprio: a farda, o revólver, a manta. Assim, ela também desvela a fragmentação familiar, representada pela partida dos filhos, que justifica como sendo a única forma de eles serem eles mesmos. A casa, então, assume uma metáfora de cárcere, conduzida, por mãos de ferro, pelo patriarca, mas que escapa a ele. Ela ressignifica o aparente sucesso dos tios nas Américas quando lê, nas entrelinhas das cartas, o desprezo que têm pela herança dos Dias, e o quanto estão presos por outras amarras, condicionadas pelo dinheiro e pelo aparente sucesso. Assim, a família é indicada como um cárcere, metonimicamente na imagem da casa, quebrada, verdadeiramente, por seu pai, ao virar as costas àquela vida presa, enraizada, e por ela, quando a partir das marcas deste constrói sua identidade e a registra via escrita, capaz de reforçar, inclusive, a distinção Eu/outro no que se refere à família: “era uma irmandade silenciosa, à beira de se separar, embora para Francisco Dias se tratasse de uma família unida como nenhuma outra” (JORGE, 2003, p.44)

Do pai, a jovem não herda simplesmente os objetos e o comportamento, herda, ainda, uma visão de mundo marcada pelo olhar adiante, mas também pelo enfrentamento: “ela tinha-o herdado, a enfrentar os garfos aguçados de uma forquilha” (JORGE, 2003, p.55), e a capacidade figurativa, inventiva. Enquanto seu pai passa e constrói sua vida a desenhar pássaros, a imita-los pelo traço, ela escreve narrativas que simbolizam um acerto de contas e uma reconstrução identitária. Nos dizeres da estudiosa Juliana Florentino: “a escrita funciona, para a filha de Walter, como uma forma de ‘purificação’: ela se ‘limpa’ da presença incômoda do pai, que não a deixa ‘ser livre ou vir a ser’, pois ela tem uma grande dificuldade em constituir sua personalidade devido a essa presença tão poderosa da figura paterna que, na verdade, é só ausência” (s/d, 6).

Acredito que a escrita é, de fato, uma forma de a narradora acertar contas com esse pai ausente, principalmente no que se refere à construção das chamadas parábolas que ela entrega a ele, no bar Los pájaros. Mas a escrita da narrativa propriamente dita, do livro, parece ser mais que isso: vejo-a como processo de reconstrução e ressignificação de identidades ambíguas, ambivalentes. Na narrativa, ela realiza a escrita da história familiar por meio de uma visão individual, a fim de que se reconstrua, sob um olhar enviesado, à margem, capaz de detectar detalhes que ressignificam essas histórias. Quanto à herança, sintetiza:

Quanto à filha de Walter, ela apenas tinha sido herdeira duma narrativa de amor de que conhecia os prolegómenos, o auge e o fim, e o nó havia-se desatado, diante dos seus pés, sem que ninguém tivesse morrido. A sabedoria daí adquirida era um ter, um haver, um depósito, uma sólida segurança que ela detinha. Uma herança. Eu possuía entre as mãos a inestimável herança. (JORGE, 2003, p.158)

Esse nó se desata com a chegada da manta, que pode ser entendida como metáfora da narrativa. É a construção escrita de si que dá a ela a sabedoria de “ter”, um depósito de histórias, uma segurança, nunca antes obtida, sobre quem era. Ainda, assume sua herança paterna, marcada pelos objetos, pelo comportamento, pela ressignificação da família, por dar vazão a sua capacidade imaginativa e arquivista, já que enquanto o pai desenhava pássaros pelo mundo e os enviava à família, ela junta os cacos, os restos, discursivos e materiais sobre ele e sobre si a fim de construir uma “narrativa própria”, uma história de si e dos seus para que “Walter saiba”, da qual emerge um novo *Eu* perante os Outros, sua “inestimável herança”.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Theorie du Texte*. Article Encyclopaedia Universalis, 1973.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo Contexto, 2004.

FLORENTINO, Juliana de Campos. “Identidade e autoria em *A manta do soldado*, de Lília Jorge”. Revista *USP*. Disponível em www.revistas.usp.br/desassossego/article/download/47626/51366 , último acesso 18/04/2014

FLORES, Conceição; DUARTE, Constância Lima; MOREIRA, Zenóbia Collares. **Dicionário de escritoras portuguesas**: das origens à atualidade. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo, Ed. Loyola, 1996.

JORGE, Lília. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

VOZES DOCUMENTAIS DAS MULHERES NOS TEXTOS LITERÁRIOS

Helena Alvim Ameno*

Nilson Antônio Silva**

O presente estudo é parte de uma pesquisa que investiga e registra a escrita das mulheres da Região Centro-Oeste de Minas Gerais. Acreditamos que, ao mesmo tempo em que procuramos, nomeamos essas mulheres e conhecemos suas obras, além de estarmos contribuindo para os estudos literários e históricos, não apenas da região, mas de um cenário mais amplo, estamos, também, questionando: há, realmente, poucas mulheres escritoras? As mulheres não se interessam pela literatura? As mulheres se entusiasmaram pela escrita a partir dos movimentos feministas? Os textos literários, em geral, têm sido fontes de pesquisas históricas?

Nos tempos atuais em que proliferam as tecnologias, as mídias têm possibilitado uma “quase onipresença” das pessoas em busca de informação. O tempo é percebido e sentido, não como uma linha, mas como uma rede de intencionalidades, uma cadeia interconectada de campos de presença, ou seja, campos de momentos densos de intencionalidade, lembrando a autora Santaella e os autores Merleau-Ponty e Peirce, em obras citadas nas referências. Tecnologias e mídias, tornando possível o acesso às culturas mais distantes no tempo/espço, enfraqueceram ou destruíram mitos¹, entre eles a crença de que as mulheres, entregues às atividades domésticas, não se dedicam à literatura.

As pesquisas tornaram-se mais profundas. De modo que seria temeroso ou equivocado considerar a produção literária das mulheres escassa, recente ou desinteressante.

Em *A mulher escritora na literatura greco-latina e outros estudos*, o autor Mafra apresenta algumas escritoras da Antiguidade com fragmentos dos respectivos poemas. Entre essas escritoras se destacam as gregas Safo, Érina, Damófila, Gorgo e Andrômeda, Corina, Mirtis, Telesila, Praxila, Hipatia e as latinas Mêmia Timotoe, Cafarnia, Amésia, Hortênsia, Lélia, Calpúrnia, Cerélia, Cornifícia, Suplicia, Agripina, Bassila, Acônia Fábila Paulina, Júlia

*Doutora em Literatura Brasileira-PUC Minas. Professora Instituto de Ensino Superior-ISED, Fundação Educacional de Divinópolis-FUNEDI. Divinópolis – Minas Gerais.

**Pós graduando em Docência Ensino Superior-UNOPAR Universidade Norte do Paraná. Professor Educação Básica Escola Estadual Senhora de Fátima. Santo Antônio do Monte – Minas Gerais.

¹ Mito, ou seja, aquilo a que nos referimos, quando nosso conhecimento não consegue explicar.

Domna e Júlia Mesa e Euquéria. Trata-se de uma obra interessante, cujo objetivo, segundo o autor, é fazer um levantamento dos nomes femininos da literatura greco-latina “seguidos, quando possível, de comentários que, se adequados, poderão enriquecer a modéstia de nossa pretensão”. (pág.19).

Em *Mulheres de Minas: lutas e conquistas*, as autoras Duarte, Carmo e Luz apresentam importantes relatos sobre as atividades das mulheres no Brasil. Do artigo “Na linha do tempo, histórias da mulher brasileira”, extraímos o seguinte trecho, como ilustração da existência da mulher escritora, pouco tempo após a chegada dos descobridores:

1534 – Madalena Caramuru, filha da índia Moema, casada com Afonso Rodrigues, teria sido a primeira mulher brasileira a aprender e a escrever, segundo antigos historiadores. Em 1561, ela escreveu uma carta ao Padre Manoel da Nóbrega, pedindo que as escravas fossem tratadas com dignidade e oferecendo a quantia de 30 peças para o resgate de algumas crianças. Em 2001, quando o Correio lançou o selo para representar a luta pela alfabetização da mulher no Brasil, foi estampada uma figura representando Madalena Caramuru. (DUARTE, 2008:350).

Percebemos a literatura como um dos fenômenos do mundo, um interpretante da realidade, revelando as relações humanas no contexto social, em suas atividades cotidianas.

As narrativas aproximam culturas que nos parecem distantes e remotas. Através delas encontramos outros grupos sociais nos quais nos reconhecemos: sentimentos, desejos e sonhos, crenças, valores, pois a literatura, em suas diversas expressões, trata da vida no mundo, de todas as épocas e lugares. Recorrendo ao pensamento de Todorov, os textos literários nos

remetem a círculos concêntricos cada vez mais amplos: o dos outros escritos do mesmo autor, o da literatura nacional, o da literatura mundial; mas seu contexto final, o mais importante de todos, nos é efetivamente dado pela própria existência humana. (TODOROV, 2009:90).

Essas relações são de natureza política pelo fato de serem agentes de transformação do mundo: envolvem sentimentos, crenças, hábitos que sustentam a sobrevivência dos seres. Estas características favorecem o texto literário como uma fonte significativa de documentação histórica.

Conhecer a literatura, esta magnífica herança, evidentemente, com a inclusão da escrita das mulheres, implica o estudo dos seres humanos nas relações com todos os outros seres do universo.

Imersa no tempo, a história humana se tece, fio a fio, em um avanço constante criando e recriando tecnologias, culturas, conhecimentos e ciências que são, em suma, produtos e ferramentas necessários à existência da humanidade. Nesse processo, a escrita tem desempenhado papel essencial uma vez que é uma forma eficaz de transmitir o conhecimento para as gerações que se sucedem no decorrer dos séculos. Inicialmente tido como uma atividade masculina, o ato de escrever, ao longo do tempo, tem sido realizado também por mulheres, as quais registram sua visão/ interpretação do mundo.

Trilhando o caminho da descoberta, e, atendendo as propostas do V Colóquio Mulheres em Letras, serão apresentadas, apenas, algumas autoras das cidades mineiras, Divinópolis e Santo Antônio do Monte, ambas na região centro-oeste do estado.

Escrever pressupõe, antes de tudo, perceber, como ser sensível e sentiente que somos (Merleau-Ponty, 2005:133), o meio em que se está de forma única, particular, subjetiva, participativa e transformadora. A escrita, como fenômeno/signo, interpreta o mundo. Assim, através de histórias e memórias, as escritoras de Santo Antônio do Monte, Dilma Moraes, Geralda Normandia Ferreira, Maria Ortélia de Castro Melo, Marilda Garcia Couto e Bilá Bernardes e Gilda de Castro, atualmente, residentes em Belo Horizonte, e Edite Silva, de Divinópolis, todas, e cada uma de modo particular, vão tecendo as histórias em que a vida interiorana, carregada de matizes religiosos e valores familiares tradicionais, é uma constante, tida como o ápice da realização pessoal.

Dentre os múltiplos aspectos que podem ser observados em suas obras, essas escritoras parecem ter uma predileção por alguns temas os quais, ora em maior ora em menor grau, transparecem em sua escrita tanto na poesia, na prosa ou na pesquisa histórica e antropológica. A religiosidade, de caráter muitas vezes popular e revelando resquícios da Igreja anterior ao Concílio do Vaticano II, perpassa as lembranças, anseios, dúvidas, esperanças e tormentos existenciais que podem ser percebidos nos poemas, nas crônicas e nos romances memorialistas. As lembranças, ou seja, as memórias, notadamente aquelas da infância, também se mesclam nos textos ao serem identificadas com os tempos felizes de cada autora. Inseparável das lembranças, nota-se uma recorrente referência ao modo de vida da cidade pequena, lugar em que todos se conhecem e interagem no cotidiano de forma pessoal e personalizada, ao contrário, na visão das escritoras, do modo de vida de uma cidade

grande ou de uma metrópole. Finalmente, a família, com seus valores severos e tradicionais, interpretação, ao que parece, da parte intrínseca da cultura interiorana de Minas Gerais, tem sido, nas obras ora apresentadas, entendida e aceita como uma instituição social que alicerça a vida das autoras. Esses temas, agindo como elos, podem ser percebidos nas poesias de Bilá Bernardes, Marilda Garcia Couto, Maria do Rosário Bessas e Dalva Bernardes Sousa, bem como nos romances memorialistas de Maria Ortélia de Castro Melo, Geralda Normandia Ferreira, e, ainda, nas obras de cunho histórico e antropológico de Dilma Morais e Gilda de Castro.

Aliada a esses três aspectos, isto é, à religiosidade, à memória e à família, percebe-se ainda a manifestação de uma subjetividade robusta na escrita de cada escritora, o que lhes permite que se exponham, que se mostrem e que falem de si com determinação.

Bilá Bernardes nasceu 1950 em Santo Antônio do Monte, sendo a sétima filha de um casal com dez filhos. Mudou-se para Belo Horizonte em 1970, tendo, na capital mineira, exercido a profissão de professora até os primeiros anos do século XXI. Embora escrevesse desde criança, somente a partir do ano 2000, começou a tornar seus poemas públicos, participando, a partir daí, de eventos poéticos dos quais saíram publicações em coletâneas, como *Poesia do Brasil* e *Poetas do Café*, de Bento Gonçalves-RS, e *Poetas Encena*, de Belo Horizonte-MG. Além destas coletâneas, já tem publicada a obra *FotoGrafias de DesCasamento*, de 2008.

A obra de Bilá Bernardes está carregada pelas lembranças de sua infância e juventude vividas em Santo Antônio do Monte, cidade em que as antigas famílias do século XIX ainda ditavam valores morais e éticos. Vejamos, pois, os versos do poema *Café Temperado*:

O café da minha mãe
era temperado
com vários temperos
herança de família
que recebia toda visita
com café na mesa
ou na bandeja.
Havia amor, carinho, raiva

dor, noite mal dormida
 choro incontido, saudade.
 Tudo misturado
 dava o tempero certo
 do café temperado
 com vida. (BERNARDES, 2010)

A cidade natal também tem sido uma presença constante em sua obra, como podemos perceber em Marcas:

Hoje não temos mais
 o mandacaru que prenunciava
 com suas brancas flores
 muita ou pouca chuva iminente
 nem a varanda que comunicava
 casas construídas para irmãos.
 A antiga matriz foi ao chão
 mas de nada resolve chorar
 o que não foi preservado
 temos a matriz mais moderna
 que representa a Santíssima Trindade
 nas pontas dos triângulos que se repetem
 em sua arquitetura planejada (...)
 Os cinemas hoje são lojas
 ou prefeitura abrigada. (BERNARDES, 2011)

A escritora lamenta os fatos ocorridos, em muitas cidades, de os cinemas terem sido transformados em lojas e de as igrejas antigas terem sido demolidas para ceder lugar a outros templos mais modernos.

Marilda Garcia Couto é professora, formada em Pedagogia e Letras pela FAFI-Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Formiga e pós-graduada em Psicologia Educacional e também em Metodologia e Didática do Ensino. Como pedagoga, seu trabalho sempre esteve voltado para o desenvolvimento da criança de forma integral, isto é, emocional e intelectualmente. Seu trabalho como educadora tem sido desenvolvido em Santo Antônio do Monte em escolas públicas e particulares.

Em 1998, Marilda Garcia Couto lançou *Catarse*, obra em que os personagens vivem cotidianamente suas lutas, sentimentos e aprendizagens. Trata-se de um pequeno romance, no qual parece haver a manifestação de valores familiares que são quebrados e, a partir daí, busca-se uma tentativa de refazê-los. Na obra *Carpe Diem*, lançada em 2000, os poemas de Marilda Garcia Couto mesclam religiosidade e questionamentos típicos do ser humano de forma envolvente e simples. Vejamos, pois, estes versos de Lítania:

Que a sabedoria
seja a companheira da dor,
que a compreensão esmague a serpente da civilização.
Que a fidelidade resgate o amor-próprio. (...)
Que a amizade
seja um sinal de eternidade,
que a liberdade
seja um gesto de bem-querer. (COUTO, 2000:08)

Para esta escritora, “o tempo não é registrado, mas decodificado, pois o que importa é unificar céu e terra no infinito da efemeridade” (COUTO, 2000).

Geralda Normandia Ferreira e Maria Ortélia de Castro Melo produziram obras baseadas em suas memórias, as quais remontam a meados do século XX. As histórias de suas vidas, em Santo Antônio do Monte, procuram transmitir e, ao mesmo tempo registrar, valores sociais e éticos os quais, atualmente, as próprias autoras parecem afirmar que já não existem.

Geralda Normandia Ferreira nasceu em 1919, numa fazenda chamada Campo Alegre, próxima à cidade de Santo Antônio do Monte. Órfã de mãe e, embora vivendo numa época em que a educação pública era precária, Geralda Normandia Ferreira desenvolveu um verdadeiro amor pela leitura ao longo de sua vida. Tendo se casado, passou a morar na sede do município. Seu marido, frequentador assíduo da biblioteca pública da cidade, foi um dos incentivadores desse gosto pela leitura.

Em 2005, aos 86 anos e já viúva, Geralda Normandia Ferreira publicou o livro *Matando Saudades*, no qual, como o próprio título sugere, ela trata das lembranças de sua vida, desde os tempos de infância vividos na fazenda até a vida familiar na cidade. O trecho

seguinte é bem significativo sob o aspecto da saudade e da memória que marcam e permanecem influenciando-a por toda a vida.

A vida no Campo Alegre deixou saudade...

(...) Minha mãe era boa e muito bonita. De estatura mediana, tinha a pele clara e os olhos azuis. Parece que ela me compreendia, pois me tratava muito bem e tinha paciência comigo. Só quem foi criado sem mãe sabe como isso é triste. (FERREIRA, 2005:15)

Em outro capítulo, a autora relembra as festividades religiosas, afirmando que “as cerimônias de Semana Santa eram mais ou menos como as de hoje. (...) Era tão bom acompanhar as procissões e nos sermões não havia uma só pessoa que não chorasse.” (FERREIRA, 2005)

Quanto à família, ela diz de forma jovial:

na minha família tem de tudo, pois Geni é bem morena, Valdo moreno, Jaqueline é quase preta, outros são morenos e outros bem loirinhos. Na minha família é assim: se gostar de louros, tem; mas se você não gostar, temos morenos também. (FERREIRA, 2005:89)

Maria Ortélia de Castro Melo nasceu em 1945, numa fazenda de Luz, município vizinho de Santo Antônio do Monte. Tendo sua família se mudado ,quando era ainda criança, para Santo Antônio do Monte. Suas lembranças do tempo vivido no campo são marcantes em seu livro *É Doida, Coitada!* lançado em 2010. Nesta obra, a autora faz relatos de suas vivências e memórias abordados sob uma ótica divertida e descontraída.

Papai contratara o mais exímio “tirador de leite”, por quê? Ora, apenas porque íamos os três irmãos para o curral com suas mamadeiras: garrafas de guaraná verdes e um bico vermelho bem grande para a gente mamar. A confusão vinha quando o retireiro não conseguia encher as três mamadeiras ao mesmo tempo. Por exemplo, se a minha fosse entregue por último, de raiva eu a quebrava na pedra: ficavam duas. (MELO, 2010:15)

Ao longo de sua vida, a escritora tem se dedicado à educação e à advocacia. De pensamento considerado como “avançado para os tradicionais padrões santoantonienses de décadas anteriores” (MELO, 2010), Maria Ortélia de Castro Melo manteve na década de 1990 um jornal de cunho satírico e humorístico. Filha de um ex-prefeito que exerceu três mandatos nas décadas de 1960 e 1970 em Santo Antônio do Monte, ela não se envolveu

diretamente com a política, mas, em sua obra, há interessantes passagens sobre os acontecimentos políticos da época. No que se refere à saudade e à religiosidade, vale destacar o que ela afirma:

Vovó Dila me levava à igreja, quando era dia de rezar o terço. Deu-me um tercinho de prata lindo... lindo e foi me ensinar a rezar. Eu cansava de tanto rezar e ela lá no tal do primeiro mistério. Enquanto ela rezava um, eu já tinha rezado mais de cem. Um dia, perguntei: “Vovó Dila, por que a senhora demora tanto? Não é assim que se reza? Em cada bolinha Ave-Maria... na outra, Santa Maria... até terminar?” Ela começou a rir e disse brincando: “Você ainda aprende, minha filha! Aprende de um jeito ou de outro! (MELO, 2010:45)

A história de Santo Antônio do Monte tem sido o campo de trabalho de Dilma Moraes. Formada em Pedagogia e especialista em Orientação e Administração Escolar, foi professora, supervisora, orientadora, inspetora e diretora escolar. É membro da Associação Brasileira de Pesquisadores e de Genealogia de São Paulo-ABRASP - e também da Academia Internacional de Lexicografia AIL de Divinópolis. Como educadora e historiadora, tem publicado diversos ensaios e livros ao longo de sua carreira. Publicou as seguintes obras: *Santo Antônio do Monte: Doces Namoradas Políticos Famosos* (1983), *História das Famílias que Fizeram a História de Santo Antônio do Monte* (1997) e *Família Morato: Garimpando Lembranças na Região Centro-oeste de Minas Gerais* (2006).

Tendo pesquisado sobre a história da formação do município de Santo Antônio do Monte, cujas origens remontam a meados do século XVIII, seu trabalho nos últimos trinta anos tem sido uma fonte de referência para a descoberta das histórias de tantos outros municípios do centro-oeste mineiro.

Gilda de Castro é mestre em antropologia pela UnB, doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP. Possui 5 livros publicados, entre eles, os romances *Seis Marias*, (2012) e *Serenata para Isabel* (1996). Os outros livros são: *Planejamento familiar* (1990) *Professor submisso, aluno-cliente* (2003), *O dilema da maternidade* (2008). Publicou 380 artigos no jornal *O Tempo*, entre 1996 e 2010 e 15 artigos no *Estado de Minas*, entre 1995 e 2000. É sócia efetiva da Associação Brasileira de Antropologia e Sócia efetiva do Instituto Histórico Geográfico de Minas Gerais. Sua obra aborda temas sociais variados e se caracteriza pela linguagem criativa e primorosamente bem cuidada.

Edite Silva, nasceu em São João del Rei, em 1º de maio de 1921, viveu em Divinópolis a maior parte de sua vida. Escreveu crônicas que se encontram publicadas em *Pontos de vista I e Pontos de vista II*. Escritas para o rádio, as crônicas exibem uma singular aventura de linguagem, mantendo o barroquismo e a fartura vocabular de um texto escrito para ser declamado ao som de um clássico. De acordo com o poeta Osvaldo André de Mello,

Edite Silva sabe aprisionar o tempo com suas palavras mágicas – isto emociona os seus ouvintes e leitores de quarenta e oito anos de imprensa falada e escrita. Edite Silva, a historiadora do cotidiano, além do mais é uma personagem que vem construindo a vida social e intelectual de Divinópolis, com sua presença bonita e seu testemunho escrito. (1997).

Edite Silva faleceu em 26 de setembro de 2011.

Neste momento, interrompemos a apresentação da pesquisa que estamos desenvolvendo. Esperamos que as autoras e textos selecionados tenham ilustrado a paisagem literária feminina, fazendo respirar a História do centro oeste mineiro. Além disso, já percebemos que os escritos literários parecem ter sido negligenciados nas pesquisas dos historiadores.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriano Ferreira. **Poetas em/cena 5**. Belo Horizonte: Belô Poético, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Berdini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. Terceira edição. São Paulo: UNESP, 1993.

BERNARDES, Bilá. Café temperado. **Germina: revista de literatura e arte**. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2010/bila_bernardes.htm. Acesso em: 16 Abril 2013.

BERNARDES, Bilá. **Além da janela**: poemas de Bilá Bernardes. Disponível em: <http://poetisabilabernardes.blogspot.com/>. Acesso em: 19 Nov 2011.

BESSAS, Maria do Rosário. **Poesia de criança**. Lagoa da Prata: Gráfica Moderna, 2008.

BRAIT, Beth. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Contexto, 2010.

CASTRO, Gilda de. *Gilda de Castro*. Disponível em: <http://www.gildadecastro.com.br/?pag=>. Acesso em: 17 Abril 2013.

CERRI, Heloisa. **DIVerdade**. Disponível em: <http://www.diverdade.com/>. Acesso em: 17 Abril 2013.

COUTO, Marilda Garcia. **Carpe diem**. Santo Antônio do Monte: Esferográfica, 2000.

COUTO, Marilda Garcia. **Catarse**. Santo Antônio do Monte: Oficina de Artes, 1998.

DUARTE, Constância Lima; CARMO, Dinorah; LUZ, Jamelice. **Mulheres de Minas: lutas e conquistas**. Belo Horizonte: Conselho Estadual da Mulher, Imprensa Oficial, 2008.

FERREIRA, Geralda Normandia. **Matando saudades**. Santo Antônio do Monte: Esferográfica, 2005.

MAFRA, José Johnny. **A mulher escritora na literatura Greco-latina e outros estudos**. Belo Horizonte: Editora Dimensão Ltda, 1989.

MELLO, Osvaldo André. **Pontos de vista II**. Divinópolis: Estrela do Oeste Clube, 1997.

MELO, Maria Ortélia de Castro. **É doida: coitada!** Divinópolis: Gráfica Review, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

.**Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAES, Dilma. **Santo Antônio do Monte: doces namoradas, políticos famosos**. Belo Horizonte: Minas Gráfica Editora, 1983.

MORAES, Dilma. **Famílias que construíram a história de Santo Antônio do Monte**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers of. Charles Sanders Peirce**. Volume I Principles of Philosophy. Volume II Elements of logic. Cambridge, Massachusetts: Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss.

SANTAELLA, **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo; Cengage Learning, 2012.

.**A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning: 2008.

SILVA, Edite. **Pontos de vista II**. Divinópolis: Estrela do Oeste Clube, 1997.

SOUSA, Dalva Bernardes. **Poesias**. Pedra do Indaiá: s/e, 1984

SITE: www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html

TODOROV, Tzvetan. In As categorias da narrativa literária. BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972.

.**A literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 2ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

LYSIA DE ARAÚJO E O REALISMO MÁGICO DA PÓS-MODERNIDADE

Heleniara Amorim Moura*

Em Pierre Menard, autor do Quixote, irreal é o destino que seu protagonista se impõe. O rol de escritos que lhe atribuo não é muito divertido, mas não é arbitrário; é um diagrama de sua história mental...
Jorge Luis Borges, Prólogo de *Ficções*.

Lidar com a memória é revisitar o passado com os olhos da contemporaneidade, um trabalho tão difícil quanto o de Pierre Menard, na escritura de um novo *Don Quixote* semelhante em todos os detalhes ao primeiro, mas passível às questões do presente. Desse modo, compreender a obra de Lysia de Araújo dentro das estéticas da ruptura¹, perceber os rastros da tradição, ao mesmo tempo em que os traços do modernismo e do moderno² demarcam toda a composição de seus textos, não tem a intenção de soar como passadista. Não queremos demonstrar uma leitura da tradição, ressaltá-la como um impulso inevitável a ser subvertido pelo talento individual, como observaram teóricos como Harold Bloom ou T. S. Eliot. Não se deseja aqui encontrar marcas de escritores consagrados na obra da intelectual, nem tampouco romper totalmente com o passado, procurando esvaziá-lo como se fosse possível tal intento. A ideia baseia-se na complementaridade desse passado através da leitura de uma escritora cuja própria obra abre-se num nexo que “está sempre sujeito às forças que o ocupam e o impulsionam dentro do espaço da polissemia e da intertextualidade.”³

Mineira de Campo Belo, Lysia de Araújo produziu uma literatura diversificada e possui um conjunto de composição literária em variados gêneros como a crítica teatral, a crônica, o romance e o conto. Com publicações em múltiplos suportes, entre jornais, revistas e livros, a artista insere-se em um momento fecundo da literatura brasileira entre as décadas de 50 e 80 do século XX, período em que a produção nacional foi marcada profundamente pelas estéticas da ruptura iniciadas no início dos anos 20. Sendo contemporânea de escritores como

* Doutoranda em Literatura Comparada e Teoria da Literatura na UFMG.

1 Sobre as estéticas da ruptura, a principal contribuição acerca do aspecto formal e histórico esteve no texto homônimo da estudiosa Eneida Maria de Souza. Embora não haja citações diretas a seu texto, o olhar sobre essas correntes artísticas foi mediado pela sua concepção crítica. Ver: (SOUZA, 2002).

2 Realizo aqui o empréstimo da explicação que Silviano Santiago propõe à expressão “moderno” e “modernismo”, sendo o primeiro um conceito mais abrangente, ligado ao movimento estético gerado dentro do iluminismo e o segundo mais localizado dentro da crítica estética ao passadismo no Brasil, “concretizada na Semana de Arte Moderna de 22”. Ver: (SANTIAGO, 1988, p. 95).

3 Uma das definições para suplemento presentes na obra de Derrida. Ver: (SANTIAGO, 1976, p. 91).

Murilo Rubião e Carlos Drummond de Andrade, com os quais possuía uma relação pessoal, afetiva e literária⁴, a artista foi frequentemente inserida pela crítica na estética do chamado realismo fantástico ou realismo mágico, e percorreu caminho semelhante no Brasil àquele que foi aberto por Rubião com a publicação de *O Ex-mágico* em 1947. Sobre a questão das relações possíveis entre os autores que serão citados, importa-nos uma forma diversa de pensar as relações literárias para além das “angústias da influência”. A questão preeminente dá-se na implicação de que “não estamos definindo uma influência, mas sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a uma determinada concepção do mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente.”⁵ Em “O que é a influência?”, Barthes compreende-a da seguinte forma:

O objeto injunctor não é entretanto o autor de que falo, mas antes *aquilo que ele me leva a dizer dele*; eu me influencio a mim mesmo com sua permissão: o que digo dele me obriga a pensá-lo de mim (ou a não pensá-lo), etc.

É preciso pois distinguir os autores sobre os quais se escreve e cuja influência não é nem exterior nem anterior aquilo que dele se diz, e (concepção mais clássica) os autores que a gente lê; mas estes, o que é que me vem deles? Uma espécie de música, uma sonoridade pensativa, um jogo mais ou menos denso de anagramas (eu tinha a cabeça cheia de Nietzsche que acabara de ler; mas o que eu desejava, o que eu queria captar, era um canto de ideias-frases: a influência era puramente prosódica (BARTHES, 2003, p. 123).

Através dessa “sonoridade pensativa”, processos vários ressoam na técnica literária da intelectual, possibilitados sobretudo por inovações advindas das vanguardas da literatura latino-americana e por novas tecnologias que faziam mover de diferentes maneiras a máquina do imaginário de sua literatura. É importante ressaltar que a atividade crítica de Lysia de Araújo em contato com as produções literárias dos mais diversos meios culturais possibilitou sua formação como escritora. Além disso, “é de extrema relevância para a compreensão do estudo do período e para a obra do autor ampliar o registro biográfico, dotado tanto de valor documental quanto de gênese literária” (SOUZA, 2011, p. 13). Dessa

⁴Lysia de Araújo correspondeu-se inúmeras vezes com o poeta Carlos Drummond de Andrade, contudo restam apenas três cartas dessa amizade, possivelmente no espólio do crítico e poeta Affonso Ávila. Murilo Rubião era Chefe de Departamento do jornal MINAS GERAIS durante a época que a escritora publicava no Suplemento Literário do referido periódico. Na biblioteca da FALE/UFMG há inclusive um livro de Lysia de Araújo dedicado ao amigo.

⁵O comentário refere-se à postura tomada por Álvaro Lins acerca das aproximações que realizou entre a obra de Franz Kafka e Murilo Rubião. Ver: LINS. *Os novos*. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

forma, “o destino literário é marcado por injunções biográficas, pela escolha de precursores que garantam a entrada do escritor no cânone” (SOUZA, 2011, p. 18).

A existência de Lysia de Araújo insere-se no paradoxal contexto brasileiro de uma conturbada pós-modernidade. No caso dos intelectuais mineiros, o governo de Juscelino Kubtschek, tanto no estado de Minas Gerais (1950-1955), quanto na presidência da República (1956-1961) trouxe um grupo expressivo de intelectuais, escritores e artistas para a administração de serviços públicos. Entre os escritores do grupo, alguns foram bastante próximos à Lysia, como Murilo Rubião e Affonso Ávila. O tema foi abordado por Eneida Maria de Souza no artigo “O avesso da escrita – intelectuais a serviço de JK” na qual é elucidada a “compreensão do emprego público”, não apenas como um sistema de trabalho, mas também como “um dos meios de se alcançar prestígio e ascensão social, e de contribuir para a construção do perfil do escritor a serviço do poder republicano, em vigência até meados do século 20” (SOUZA, 2011, p. 121). Entretanto, a virada política, três anos após o término do governo JK, trouxe uma reconfiguração social que abalou profundamente esse grupo de intelectuais modernistas. Também Silviano Santiago, no artigo “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64”, descreve sua percepção tácita de que os ideais almejados por toda uma geração modernista foram distorcidos, posteriormente, por um Estado de estrutura violenta e repressiva. Como salienta o escritor mineiro:

Não houve “atraso” artístico nem alienação política no melhor da produção literária pós-64; houve, sim, a compreensão profunda de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil (que, teoricamente, não tenhamos medo em dizer, era o cerne do projeto modernista e estava nos programas políticos tanto da direita quanto da esquerda nos anos 30) estava sendo feita, mas à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país, já fora dos padrões universais de justiça por efeito de uma colonização europeia que se valeu de meios de transformação hoje reconhecidamente discutíveis (SANTIAGO, 1988a, p. 21).

Em finais da década, os jovens que empreenderam os mais diversos sonhos de otimismo e liberdade, viram-se cerceados pelos anos de chumbo. “Éramos um país jovem, criativo, boêmio, entediado, alegre, brincalhão, progressista, esperançoso, embalado pela fé no futuro e em consonância com a abertura política e democrática” (SOUZA, 2011, p. 132). Contudo, quando foi instaurado o Golpe Militar:

O Companheirismo revolucionário e esperançoso de que todos nos falaram utópica e chaplinescamente nas décadas de 30 e 40 perdeu a sua razão de ser como luta primeira, em virtude de uma desagregação das forças de esquerda operada por uma violência insuspeitada. A violência pôde ser visível nas ruas, com a militarização progressiva do Estado, com o grupo dirigente outorgando a si o direito de reprimir o cidadão em nome da segurança nacional; pôde ser visível de forma quase invisível na carteira de identidade e nos crachás que se requisitavam para se entrar num edifício público ou num escritório; e pôde ser visível de forma invisível na ficha a

ser preenchida pelos moradores de um edifício para, caso necessário, posterior controle policial. A violência pôde passar praticamente invisível como um todo se se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, direcionados pelo Estado para o controle subliminar da sociedade. Tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre eles, o do artista) (SANTIAGO, 1988a, p. 18-19).

Num momento em que o “corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura” (SANTIAGO, 1988a, p. 25), Lysia de Araújo publicava nos jornais contos como “Os olhos incólumes”, metaforizando essa figura inconformada, dilacerada por uma multidão conformista. Depois da ditadura, “no caso brasileiro, o afastamento do intelectual diante dos anseios da comunidade é comprovado pela presença do vazio comunicativo instaurado na década de 1960 pela ditadura” (SOUZA, 2011, p. 133). O estado de violência implantado pelas ditaduras militares no Brasil e na América Latina fez aflorar uma literatura do desassossego e da incompreensão. O realismo mágico foi uma das poucas formas narrativas possíveis de suportar o peso histórico do período. Lysia de Araújo, pelos caminhos teatrais⁶, recebeu uma literatura dramática pautada no Teatro do Absurdo, trazida para o Brasil no espólio dos artistas estrangeiros, alguns fugindo da crise pós-guerra e permanecendo em nosso país até finais da década de 1970. Assim, a escritora estava enredada pela literatura fantástica e pelo teatro do *non sense*. Nesse circuito cultural, a literatura fantástica produzida em nosso país, pôde também, segundo Silviano Santiago:

aproximar-se da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na representação, em virtude de problemas graves de censura artística. Neste caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita entre nós (SANTIAGO, 1988a, p. 14).

No Brasil, como elucida Eneida Maria de Souza, inicia-se um tempo de novas subjetividades, “do desamparo do sujeito diante da sua perda gradativa no anonimato da cidade grande, dando lugar para diferente atitude estética e uma poética mais intimista e fantástica como no caso específico de Murilo Rubião” (SOUZA, 2011, p. 129). Acerca dessa concepção artística sobre seus contos, Borges descrevera, no prólogo de *Ficções*, a natureza e localização de suas narrativas numa estética definida por duas palavras: “são fantásticas” (BORGES, 1982, p. 13). Anos mais tarde, Julio Cortázar alertaria que, para aqueles que se aventurassem nesse terreno, “toda a *ars combinatória*, a apreensão das relações subjacentes, o sentimento de que os reversos desmentem, multiplicam, anulam os universos, [eram]

⁶ Lysia de Araújo foi uma atriz talentosa (premiada na Escola de Arte Dramática de São Paulo, chamou a atenção do dramaturgo Eugène Ionesco em visita ao Brasil, trabalhou em grandes grupos teatrais do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte).

modalidade natural de quem vive para esperar o inesperado” (CORTÁZAR, 2006, p. 177). Numa literatura de rompimento com o real e transformação desse numa estrutura que flutua no completo imaginário, essa estética dispensou explicações que antecederiam as fabulações do antigo conto maravilhoso, não havendo elucidação do insólito em artifícios mágicos. O estranhamento aos acontecimentos extraordinários poderiam ser propiciados apenas pelo olhar do leitor e, dentro da realidade narrativa, esses fatos constituíam a mais pura normalidade. Ao driblar a censura através de tramas fragmentárias e elementos inverossímeis, salienta Silviano Santiago que:

Houve uma primeira e camuflada resposta da literatura às imposições de censura e repreensão feitas pelo regime militar: a prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil, tanto a estrutura ditatorial centrada em Brasília como as microestruturas que reproduziam no cotidiano o autoritarismo do modelo central (SANTIAGO, 1988b, p. 37).

Na produção modernista de Murilo Rubião e Autran Dourado, há a “predominância da estética não figurativa no processo de construção do texto em que se diluem as marcas de referência do espaço urbano, próprias da estética modernista, e se acentuam os traços intimistas das personagens” (SOUZA, 2011, p. 128). Segundo Renato Cordeiro Gomes, o conto “O Edifício” de Murilo Rubião constrói-se a partir do intuito de “mostrar a ruína e as contradições de uma modernidade periférica” (SOUZA, 2011, p. 129) através da constituição de uma “narrativa alegórica de fundação da modernidade aberta a um futuro interminável, sempre em construção, mas conjugado a forças míticas arcaicas, para criar, em seu paradoxo, um outro mito, o da própria modernidade” (GOMES *apud* SOUZA, 2011, p. 128).

De tal modo, o realismo fantástico movimentou-se num terreno paradoxal da modernidade que pensar em tradição ou ruptura nessa estética literária soaria como uma discussão sem sentido. Mesmo conservando aspectos de tradições milenares, de mitologias de civilizações antigas que traziam os universos do conto maravilhoso em histórias em que jardins cresciam indefinidamente, seres quiméricos eram apresentados em metamorfoses e desaparecimentos, homens falavam com animais, entre tantas outras fabulações desses interlúdios mágicos, o realismo fantástico (ou realismo mágico, como também é chamado) realizava um profundo rompimento. Ao deslocar essa cosmogonia para os *não-lugares* da contemporaneidade e os espaços transitórios do mundo moderno, essa concepção artística subvertia a ordem da tradição e a abria para uma proposta que jamais tenderia “a uma

conclusão porque nada conclui nem nada começa num sistema do qual somente se possuem coordenadas imediatas” (CORTÁZAR, 2006, p. 177). Segundo Audemaro Taranto Goulart:

Uma das explicações que já se explicitaram para justificar a presença até exagerada do fantástico é o fato de que o mundo da modernidade foi, cada vez mais, sendo atingido por uma crescente desreligiosidade, o que fez com que a cultura se visse incapaz de conciliar o natural e sobrenatural, daí resultando uma situação de desequilíbrio que abriu caminho para que o fantástico surgisse em meio aos elementos contraditórios da realidade (GOULART, 2009, p. 149).

Nessa estrada aberta ao afastamento do verossímil, a narrativa do realismo fantástico não era precedida por uma explicação para o estranho “justamente porque tal acontecimento alcança os indivíduos sem que eles o vejam como algo incompreensível” (GOULART, 2009, p. 149). O sobrenatural trazido do passado evoca uma atitude de reminiscências em concepções antigas, tanto trazidas das tradições ocidentais quanto orientais, sendo para esses escritores, a memória a própria tradição (PIGLIA, 1991). Nesse aspecto, as compreensões do escritor argentino Ricardo Piglia novamente se tornam válidas, já que para o autor de *Formas breves*, “a tradição tem a estrutura de um sonho: restos fragmentados que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos. Escrever é um intento inútil de olvidar o que está escrito” (PIGLIA, 1991, p. 60).

Em outra vertente teórica, Octavio Paz viria a perceber a tradição no moderno, “feita de interrupções, em que a ruptura é um começo” (PAZ, 1984, p. 17). Ao perceber na modernidade uma tradição polêmica e que desaloja a tradição operante, o autor de *Labirintos da solidão* percebe um nexo circular em que a ruptura se identificaria sempre com a atividade do desalojar de determinada tradição e assim se movimentaria indefinidamente entre o processo de romper e instaurar o novo. Tanto para Paz quanto para Piglia, o passado e a tradição inseriam-se numa forma de lidar com o alheio. Para o segundo autor, o princípio da alteridade, metaforizada no conceito da “*ex-tradición*”, suporia uma “relação forçada com um país estrangeiro.”⁷ (PIGLIA, 1991, p. 61). Numa terceira margem, a percepção borgeana em “El escritor argentino y la tradición” possibilitava o manejar de todos os temas europeus, sem obstáculos, “com uma irreverência que pode ter, e tem, consequências afortunadas.” Mais à frente o escritor concluiria, “devemos pensar que nosso patrimônio é o universo”⁸ (BORGES, 1974, p. 273-274).

Assim, o trabalho realizado pelos escritores do realismo fantástico permitiu uma remodelação do passado pelo viés de uma atitude universalista que se abria numa estética pós-

7 “relación forzada con un país extranjero.”.

8 “con una irreverencia que puede tener, y la tiene, consecuencias afortunadas.” (...) “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo.”.

moderna, já que a obra desses autores possibilitava uma “perlaboração” na qual “traços mnésicos são ulteriormente remodelados em função de novas experiências que conferem a eles outros tipos de significação” (MIRANDA, 1996, p. 15). Num momento cuja produção ainda era impulsionada pela arte moderna, o realismo fantástico fugia a estagnação do que havia restado dessa estética e possibilitava uma criação que se constituía, nas palavras de Wander Melo Miranda, “enquanto reescrita da modernidade” (GOULART, 2009, p. 145). Assim, não seria imprópria a aproximação do “realismo mágico” e de obras inseridas na pós-modernidade, uma vez que muitos dos autores reconhecidamente pós-modernistas praticam um tipo de ficção cuja concepção artística identifica-se em muito a essa criação estética, estando entre eles o escritor português José Saramago.⁹

Entretanto, não apenas o processo constitutivo do conteúdo proposto nesses contos coloca essa corrente artística “na e além da” narrativa moderna. No caso de autores como Murilo Rubião e Lysia de Araújo, o próprio trabalho com a linguagem e as formas de divulgação desses textos inseriam-nos “no discurso literário da modernidade” (GOULART, 2009, p. 148). Um ponto interessante na intersecção das obras desses dois escritores mineiros está diretamente ligado à disseminação de suas obras em fontes variadas. Num processo de republicação contínuo, o escritor de *O convidado*, a partir da década de 1970, passa a organizar livros que trazem contos que já haviam sido publicados. Ainda partindo dos estudos de Audemaro Taranto Goulart sobre a obra de Murilo Rubião, após a segunda metade da dessa mesma década, verifica-se que “dos 93 contos lançados sob a supervisão do autor, apenas 32 são originais, sendo o restante republicações” (GOULART, 2009, p. 145). Com a escritora de *Em silêncio*, acontece um processo semelhante, com apenas uma diferença: a diversidade de periódicos, ligados diretamente à sua itinerância¹⁰. Nesse sentido, quando se coloca em evidência a questão do lugar de produção de uma obra:

Privilegia-se a descrição da obra em perspectiva, no lugar da análise do quadro, do texto isolado, considerando que toda obra se inscreve a partir de determinados modelos que ampliam os espaços particulares em que foi gerada. Nenhum texto se impõe como produto singular e autônomo por manter compromissos com outros que lhe serviram de suporte e com os futuros leitores (SOUZA, 2011, p. 172).

Apenas para tecer um breve painel de publicação dos contos de Lysia de Araújo, encontramos sua colaboração em vários jornais e revistas dentro e fora do país, como A

⁹ Entre os escritores tomados nessa perspectiva estariam, segundo Selma Calansans Rodrigues, Salman Rushdie com *Shame*, Angela Carter com *NightsandtheCircus*, D. M. Thomas, com *The White Hotel*, José Saramago e outros. Ver: RODRIGUES. *Realismo Mágico*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt>.

¹⁰ Em busca de uma formação aprimorada como atriz, Lysia de Araújo residiu em diversas cidades e estados: Campo Belo, São João del-Rei, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

Cigarra e Ficção, no Rio de Janeiro; *O Cruzeiro*, *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Última Hora* e *Academus* em São Paulo; na revista portuguesa *Colóquio-Letras*, na revista *El Cuento* do México; no *Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, *Revista Alterosa*, *Inéditos*, entre outros periódicos mineiros de cidades do interior. Apesar da intensa atividade literária, a autora manteve-se inédita em livro durante aproximadamente 25 anos, vindo a publicar em 1975 na *Antologia de Contos Circulo 17* da Editora do Escritor, em São Paulo. A publicação de *Em silêncio* pela José Olympio só viria a acontecer em 1978, através de um convênio do INL – Instituto Nacional do Livro, após dois prêmios da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro.

A própria artista viria a realizar declarações acintosas sobre a dificuldade dos escritores novos em publicar suas obras, mesmo depois de reconhecidos em inúmeras premiações e pela crítica literária do país. Tal fato levou Lysia de Araújo a ironizar seu ineditismo artístico, dizendo ser “uma das inéditas mais premiadas”¹¹ em concursos literários. Curiosamente, a dificuldade da escritora em publicar no mercado editorial com uma obra pautada no “realismo mágico” levou-nos a revisitar o passado de Murilo Rubião e perceber em entrevistas do autor, a mesma dificuldade de publicação. Em depoimentos cedidos ao *Estado de Minas* e ao *Diário da Tarde* na década de 80, o autor afirmou que somente “depois de oito recusas de editoras” (RUBIÃO, 1993, p. 05), havia conseguido publicar *O Ex-mágico* em 1947, nunca mais se emocionando tanto com uma publicação. Durante as décadas de 50 e 60, o escritor publica apenas mais dois livros: *A estrela vermelha* (1953) e *Os dragões e outros contos* (1965). Somente a partir da década de 70 do século XX, seus livros começam a ser editados e reeditados e uma produção crítica sobre sua obra começa a se consolidar, sendo sua obra discutida em inúmeras dissertações e teses no Brasil e no exterior.

Não há como negar que escritores ligados ao realismo mágico no Brasil encontraram dificuldades na compreensão de suas estéticas de produção. O precursor Murilo Rubião em diversos momentos de sua correspondência com Mário de Andrade tentava encontrar diálogo para sua literatura. Contudo, o próprio mestre modernista viria a afirmar, não sem pesar, a pouca compreensão que tinha desses textos. Em carta de 27 de agosto de 1943, o poeta de *Paulicéia desvairada* assim se expressava em relação ao gênero escolhido pelo contista mineiro:

¹¹ARAÚJO. *Um Tempo*. Comentário da orelha do livro.

Murilo Rubião, com franqueza o que sinto, mais o que sinto do que o que penso sobre seus contos, mas digo assim meio desconfiado de mim, porque não entendo muito, nem consigo apreciar totalmente o gênero a que você se dedicou. Não tem dúvida nenhuma que existe nisso uma das deficiências minhas.¹²

Ainda em outra carta de 5 de outubro de 1944, a reflexão do poeta paulistano continuaria expressando sua dificuldade de opinar “diante dos que criam mais ou menos pelos processos a-lógicos, para-lógicos é melhor, de criação.”¹³ Se tal literatura para um de nossos maiores escritores da chamada estética modernista (uma estética de ruptura, por excelência) apresentava-se com estranhamento, a repercussão em meios letrados cuja tradição era arraigada empreenderia um caminho ainda mais árduo. Como salienta o estudioso Jorge Schwartz em relação à literatura de Murilo Rubião, “do ponto de vista geográfico temporal, a sua obra surge de maneira insólita (como é a própria temática dos contos), desengajada de qualquer movimento literário no Brasil” (SCHWARTZ, 1974).

É impossível saber até que ponto o contato com a obra de Murilo Rubião tenha sido importante para a escolha do gênero ao qual Lysia de Araújo dedicaria parte de sua produção literária; entretanto, de forma clara, ambos participam da família de “escritores de vanguarda hispano-americanos, os exploradores do chamado ‘realismo mágico’ (Jorge Luis Borges, Júlio Cortazar, Juan José Areola, Gabriel García Márquez etc.)” (SCHWARTZ, 1974), que traziam, em narrativas do inexequível e do inconciliável, uma possibilidade de certo real construída na linguagem. No Brasil, outro escritor importante dessa família literária foi o goiano José J. Veiga. Permeados por uma matéria-prima vanguardista, foram tecidas diferentes nomenclaturas sobre a literatura produzida por esses literatos: “fantástico-maravilhoso, realismo mágico, surrealismo, absurdo etc.” (NUNES, s.d.) e muitas foram as formas de percepção dessas vertentes, entretanto, seus laços com uma estética de ruptura que as singularizou em seus contextos culturais foi uma de suas principais marcas.

Outro ponto interessante acerca da produção ficcional, refere-se ao existencialismo pessimista que transborda em grande parte nos contos de Lysia de Araújo, num esvaziamento de qualquer importância delegada à vida, na desertificação das relações e/ou na inevitabilidade da morte. Exemplo interessante encontra-se na narrativa curta intitulada “A espera” (conto que abre o conjunto de textos de *Em silêncio*), na qual o personagem principal, um homem só em meio à multidão das ruas, detém-se sob uma árvore e começa uma ação contínua de distribuir folhas aos passantes. No centro do movimento ininterrupto das grandes

¹²Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião em 27 dez. 1943. In: (MORAES, 1995, p. 57-58).

¹³Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião em 5 out. 1944. In: (MORAES, 1995, p. 74).

cidades, sua presença apresenta-se de maneira nostálgica e solitária. Como nos lembra Silviano Santiago, “no século 20, a solidão é do poeta e de todo cidadão. Daí a necessidade de transcendê-la pela palavra que leva o outro a conviver com o próximo” (SANTIAGO, 2006, p. 13).

No já citado texto “Os olhos incólumes”, mais um conto cuja epígrafe, um verso de Fernando Pessoa repetido diversas vezes no decorrer da narrativa, realça o caráter fundamental da citação inicial, a narrativa expõe uma representação lúgubre da existência. O espaço transitório do ônibus torna-se cenário para que uma personagem em meio à viagem faça ressoar sonoramente entre estranhos as palavras do verso do poeta português: “Não vês que não tens importância nenhuma?” (ARAÚJO, 1978, p. 25). Ao incomodar a todos com seu discurso existencial, é dilacerada pelo motorista que deixa apenas sangue e seus olhos incólumes que passam a flutuar sobre os passageiros, continuando a sussurrar o questionamento melancólico da importância nenhuma do subjetivo no mundo efêmero da modernidade. Sobre essa escrita da tristeza nos autores mineiros, Reinaldo Marques observa:

essa atmosfera melancólica, marcada tanto por imagens da morte e de um passado em ruínas, quanto por um vívido sentimento de tristeza, de ensimesmamento do eu, de angústia existencial frente ao fluir inexorável do tempo, parece não se constituir, no entanto, em privilégio da poesia e de poetas. Ela contamina também prosadores, romancistas e memorialistas mineiros (MARQUES, 2002, p. 01).

Essa angústia e melancolia seria um dos questionamentos críticos realizados pelo poeta Mário de Andrade ao jovem Carlos Drummond em correspondências trocadas entre as décadas de 20 e 40. O “espírito cosmopolita e tristonho” do lírico mineiro que “se encontra conformado, de um lado pelo cinismo finissecular de Anatole France e, do outro, pela tristeza e pessimismo do Joaquim Nabuco” (SANTIAGO, 2006, p. 73) foi constantemente censurado pelo modernista paulistano. Contudo, cada um, a seu modo, estaria sujeito a tradições diversas: de um lado, “Mário resgata a tradição brasileira no contexto universal”, do outro “Carlos reafirma a tradição europeia no Brasil e lastima o *nada* que país e governantes ofertam aos espíritos fortes” (SANTIAGO, 2006, p. 73). Nesse contexto, o modernismo mineiro instaurava-se numa relação conflitante com as concepções artísticas do paulista. Nas palavras de Silviano Santiago, “quando surge a questão da tradição em poetas que têm uma visão de mundo mais ampla, o discurso poético se alimenta da problemática do eterno retorno” (SANTIAGO, 1988, p. 110) e, aos artistas modernos de Belo Horizonte, a perspectiva de uma “Minas Gerais melancólica, ruminando ensimesmada seu passado e interrogando angustiada o futuro” (MARQUES, 2002, p. 01) impregnou de maneira contundente a literatura desses prosadores.

As práticas literárias do modernismo mineiro estavam na contramão da ideologia do grupo paulista. A leitura e admiração de nossos escritores por Anatole France deu à literatura mineira um tom memorialista melancólico e irônico, também constituído no realismo mágico. Nos textos de Lysia de Araújo, além dessas mesmas tristeza e melancolia repercutirem tanto na ação fabular, quanto na existência dos personagens, ressoam vozes poéticas no universo narrativo, através de um processo polifônico aludido não somente pelas epígrafes, mas também por textos sugeridos na própria organização dos contos. Em “Paixão segundo São Mateus”, a estória é perpassada pela música de Johann Sebastian Bach¹⁴, que contamina a atmosfera do conto especialmente pelos aspectos relativos aos extensos movimentos polifônicos presentes em ambas as composições, a musical e a textual. A epígrafe drummondiana suplementa o processo variado de vozes, abrindo o diálogo com o passado: “Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo, eu no centro.”¹⁵ A personagem central, ao deixar aberta a janela de um quarto escuro de seu apartamento no vigésimo andar, acaba por permitir que outros personagens comecem a habitar todos os recintos. “Pedia que não se amontoassem, queria divisá-los, distingui-los e falar com cada um, saber de suas vidas” (ARAÚJO, 1978, p. 16). A partir da presença constante desses seres, passa a ter com eles um ininterrupto diálogo que posteriormente revela-se ser um colóquio prazeroso com os mortos, com os quais a narradora conversa e guarda segredos.

O texto, embora ficcional, sugere um processo dialógico que está presente em toda narrativa da escritora Lysia de Araújo, aberto aos discursos de outros escritores e de outras literaturas. Como em Drummond, “a incorporação orgânica da experiência do outro pela leitura de pensadores brasileiros cosmopolitas ou de escritores estrangeiros é, em primeiro lugar, praticada e defendida” (SANTIAGO, 2006, p. 27). Nesse sentido, a própria linguagem narrativa recria o espaço polifônico, trazendo outras vozes à tessitura da escrita.

Nessa escrita, dramaticamente “presenteada”, a enunciação avança para fora do texto, na mesma medida em que vinca o outro na escritura, em um arrebatamento [...] oceânico da linguagem, já em estado da outridade, sempre outra, rio abaixo, rio acima, sempre rio (MARTINS, 1988, p. 240).

Na passagem acima, ao analisar o processo da construção do outro pela linguagem em *Meu tio Lauretê* de Guimarães Rosa, a estudiosa Leda Maria Martins reflete sobre a construção da linguagem enquanto constituição do outro e da percepção deste no universo

¹⁴É uma das composições mais extensas de Bach, conhecida pelas inúmeras versões dela realizadas e pela presença de vários instrumentos e vozes. Uma cópia de uma dessas versões encontra-se no Anexo 2ao final deste trabalho.

¹⁵Verso de Drummond, epígrafe do conto “Paixão segundo São Mateus”. In: (ARAÚJO, 1978, p. 15).

ficcional. Em “Paixão segundo São Mateus”, processo semelhante acontece não apenas quando as linguagens musical e textual constroem matizes de intersecção, mas também a partir da presença de personagens etéreas que, através de suas vozes murmurantes do passado, compõem o espaço subjetivo da própria personagem. Assim, no processo fabular, a narradora escolhia aqueles com quem iria dialogar, referindo-se que apenas ela tinha o privilégio de estar com eles. Numa travessia entre a escrita da ficção e a da vida, a escritora Lysia de Araújo também selecionava seus precursores num processo contrário àquele pensado por T. S. Eliot, o qual era firmado “pelo compromisso do poeta moderno com os poetas mortos” (SANTIAGO, 1988, p. 101). Nessa subversão, o escritor elege seus precursores e, num terceiro plano, mas não menos importante, o leitor poderá ainda tecer outras relações e encontrar novos laços e parentescos literários.

Obviamente, outras aproximações seriam possíveis, a escritora ainda escreveu em meio aos concretistas em finais da década de 50 do século XX, em São Paulo, e há contos que foram penetrados pela estética. No conto “Do processamento inexorável”, a narrativa é construída de forma a reproduzir um jogo de espelhos, no qual uma escritura em diagramas gráficos permite a leitura do fluxo de pensamento da personagem-narradora e, em partes sobrepostas, uma voz dissonante narra em terceira pessoa os acontecimentos vividos. Tais recursos sugerem a “inserção de recursos visuais e plásticos” na composição literária da artista, na qual a ampliação do “foco intersemiótico” foi considerado marca declarada do “movimento concretista, liderado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari” (SOUZA, 2002, p. 107).

Em contos cujos espaços são transitórios (as estradas, as portas, muros, cantos, janelas), e em que as subjetividades aparecem como ponto de convergência principal e as relações humanas tornam-se substância para a composição de uma escrita singular, Lysia de Araújo tecia suas próprias relações, modelando de maneira particular sua produção artística numa estética de caráter liminar. Como se pôde ver, o rol de afinidades entre autores e escritas constituído nesta pesquisa não foi arbitrário, procurou apenas realizar breve diagrama da construção de aspectos artístico-culturais que cercaram as atividades de produção de uma grande escritora mineira cuja obra ainda continua desconhecida.

Curiosamente, assim como a solidude, o universo do realismo mágico, a escrita intimista e os delineamentos de uma literatura existencialista na obra de Lysia de Araújo serão elementos constantes também em sua produção literária infanto-juvenil. No livro *Os pássaros que gostavam de poesia*, uma moça possui um apartamento habitado por pequenas aves que

passam os dias a ler poemas e emocionarem-se com as palavras. A polifonia do texto encontra-se na coletânea de versos que desvelam um cancionero muito particular da poesia mundial: Cristina Rosseti, Ezra Pound, Rimbaud, Shelley, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira, Byron, Rilke... entre outros, encontram-se mesclados numa mônada da lírica universal, modelada ao gosto benjaminiano das citações. Numa literatura leve e terna, rastros autobiográficos confundem-se no mundo ficcional. A narradora-personagem assim se expressa: “Eu tinha minhas veleidades intelectuais, fumaças literárias, herdadas da família quase totalmente voltada para as letras” (ARAÚJO, 1981, p. 10). Entre os membros da família de Lysia de Araújo encontram-se a poeta e crítica Laís Corrêa de Araújo (irmã), a escritora e jornalista Zilah de Araújo (irmã) e o crítico e poeta Affonso Ávila (cunhado). Tradutores, críticos, poetas, esses nomes construíram pontes entre a crítica literária da América Latina e do Brasil, entre a literatura brasileira e a mineira. Nos anos de 1960, através das publicações do Suplemento Literário e em importantes eventos culturais como a Semana Nacional da Poesia de Vanguarda em agosto de 1963, que reuniu, entre outros, os poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos em Belo Horizonte, na reitoria da UFMG, esses intelectuais mineiros recolheram os espólios do modernismo tardio das Minas Gerais e foram em busca de uma nova estética literária, que, em diálogo com as literaturas de outros estados e países, buscava seu próprio caminho.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Lysia de. **Em silêncio**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. **Os pássaros que gostavam de poesia**. Belo Horizonte: Ed. Comunicação, 1981.

ARAÚJO, Lysia de. **Um tempo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino e la tradición. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: EmecéEditores, 1974, v. 1, p. 267-274.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GOULART, Audemaro Taranto. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 144-152.

LINS, Álvaro. **Os novos**. In: Jornal de Crítica/Correio da Manhã, Rio de Janeiro em 2/04/1948. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

MARQUES, Reinaldo. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade. In: **Revista virtual do Centro de Estudos Portugueses da UFMG**. Disponível em [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf).

MARTINS, Leda Maria. Escrever o outro. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (Orgs.). **Lugares críticos, Línguas, Culturas, Literaturas**. Belo Horizonte: Orobó Edições, 1998, p. 233-240.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **O Discurso Crítico na América Latina**. Porto Alegre: Unisinos, 1996, p. 13-22.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz** (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB/USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.

NUNES, Sandra Regina Chaves. **Visões da crítica**. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.

PIGLIA, Ricardo. Memoria e tradición. In: **Anais do 2º Congresso Abralic**. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v.1, p.60-66.

RODRIGUES, Selma Calansas. **Realismo Mágico**. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/R/realismo_magico.htm. Acesso em 10 de junho de 2010.

RUBIÃO, Murilo. O homem do boné cinzento e outras histórias. São Paulo: Ática, 1993.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 94-123.

SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: **Ora (direis) puxar conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 9-57.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a Literatura Brasileira pós-64 – reflexões. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 13-27.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 28-43.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: **Ora (direis) puxar conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 59-95.

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. In: **Revista Planeta**, n. 25, São Paulo, set. 1974. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MAURA LOPES CANÇADO: A ESCRITA COMO LIBERDADE DA LOUCURA

Helga Maria Lima da Costa¹

De homem a homem verdadeiro, o caminho passa pelo
homem louco. Michel Foucault

A escrita, como as demais invenções humanas, faz parte de um ciclo que surgiu para satisfazer necessidades emergenciais. A escrita se tornou um processo inerente à evolução da sociedade e do homem, além da preservação do conhecimento, uma oportunidade de conservar a história e manter viva a memória. O registro configurou-se como uma ferramenta de afirmação de identidade, pois o homem habituou-se a reconhecer a própria existência como base da memória, marcando ou demarcando sua trajetória. Através da literatura, a força da representação torna-se mais forte e os gêneros autobiográficos surgem com o desejo de retratar, por meio da linguagem escrita a essência humana, carregada de duplicidades e nuances e por que não falar de loucura?

O despontar da escrita do “Eu” aconteceu no início do século XX, apesar do seu real aparecimento datar do século XVIII. Através desse retomar da escrita do eu é que um grande número de pessoas se interessa, pois assim descortina os escritos íntimos e pessoais, abrindo-se um universo de curiosidades. Como afirma Maciel (2004, p.58): “O instinto autobiográfico é tão antigo quanto a escrita, ou melhor, é tão antigo quanto o desejo humano de registrar vivências”.

A autobiografia relata as experiências reais e o registro da realidade do eu. A escrita pessoal está associada ao contexto histórico-social da época na qual foi escrita, trazendo informações importantes sobre o período na qual está inserida, não somente informações do eu que escreve, mas muitas vezes do coletivo. Lacerda (2000) afirma que a memória individual dialoga com o coletivo redimensionando a realidade passada. Desse modo, as lembranças apoiam-se em fatos e acontecimentos sociais e culturais expandindo os aspectos da história brasileira.

¹ Graduação em Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Endereço eletrônico: helgamlc@hotmail.com. Participa do Grupo de pesquisa Mulheres em letras e é Diretora da E.E. Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira.

É vasto o universo da autobiografia, com várias formas de manifestação do eu, expressões similares que, mesmo apesar das evidentes análogas, diferem quanto às formas de exposição. De acordo com Viana (1995, p.16-17):

A autobiografia entendida como narrativa em que o autor, narrador e personagem são figuras coincidentes, não é certamente um gênero uniforme, sujeito a regras fixas. [...]. O estilo ou a forma da narrativa autobiográfica pode se definir como a maneira própria de cada autobiográfico satisfazer as condições de ordem ética e relacional, que só exigem a narração verídica de uma vida. Assim, a escolha da modalidade de escrita, bem como o tom, o ritmo e a extensão, ficam sob inteiro encargo do escritor. Se o enunciado na obra autobiográfica tem como obrigatoriedade a referência ao passado, seja ele remoto (memórias) ou próximo (diários), o estilo, a forma de enunciação, em contrapartida, está ligado ao presente do ato da escrita.

No início o diário era exclusivamente íntimo, privado, mas com a chegada das mulheres no campo das letras e com o feminismo torna-se público e pesquisado. A escrita do eu se desenvolve com o desenrolar dos fatos, evitando assim esquecimentos ou inexatidão dos fatos narrados. O presente e o passado não são o objetivo do diário, mas sim o momento da escrita. De acordo com Cunha (2000, p. 158).

Praticados na intimidade, onde é possível estar emocionalmente nu e formalmente decomposto, o diário procede de um reconhecimento de si pela escrita que, efetuada em solidão, faz crer que quando alguém fala/escreve sobre si mesmo tende a ser mais sincero do que quando se dirige a outrem. Em geral, tais arquivos íntimos fazem alusões enigmáticas a fatos e pessoas; são receptáculos de impulsos, crises, confidências, que, por acompanhar o andamento do calendário, não são construções meramente retrospectivas, mas como as autobiografias, por exemplo.

Em 1965, a escritora Brasileira Maura Lopes Cançado (1929-1993) publica *O Hospício é Deus*, escrito em forma de diário, que compreende o período de 25 de outubro de 1959 a 7 de março de 1960 - enquanto interna da seção Tillemont Fontes, Hospital Gustavo Riedel, Centro psiquiátrico Nacional, Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Jornalista, com textos e contos publicados, nascida na cidade de São Gonçalo de Abaeté em Minas Gerais, aos 15 anos casa-se, tem um filho e um ano depois estava desfeito o casamento. Maura Lopes é internada a primeira vez aos dezoito anos em um sanatório particular, a seu pedido, durante uma crise de depressão. Ao longo da vida outras internações acontecem, durante sua narração é a terceira vez que está internada. O livro é composto em duas partes: na primeira fala de sua vida no âmbito familiar levando o leitor a entender a segunda parte do livro, o diário, que registra momentos de sua vida enquanto interna, sua vida cotidiana e corriqueira, suas reflexões e visão apurada sobre as relações humanas e, as sociais que produzem a sua loucura. Usa sua escrita como fio condutor para o mundo real, intercala seu texto por pequenos trechos de poemas e pensamentos de autores como Fernando Pessoa e Nietzsche.

Trata-se de uma autorrepresentação ou ficcionalização do eu de Maura Lopes Cançado, de uma escritora considerada louca, a trajetória da narradora é o espelho da autora da obra. A narrativa desconstrói a identidade da mulher considerada insana e é através da representação das vivências, tensões, dilemas que demonstra uma rigorosa lógica racional. A escritora exprime em sua escrita não um relato fiel de um imaginário da época sobre a loucura, mas através da voz do louco, usando um discurso não oficial, mostra o outro lado da realidade, desvia-se do discurso institucional, das normas e padrões. A escritora evoca as pessoas que habitam esse mundo dos “loucos”, com seus delírios, transgressões, pensamentos, sentimentos no experimento trágico da loucura como resposta a conflitos familiares, social e existencial. Em *Hospício é Deus*, publicado em 1979, a loucura é vista do lado de dentro, através de um olhar feminino e insano. A escritora usa das palavras para demonstrar suas decepções, medos e o seu total desespero:

Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço. Antes me parecia haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há muito tempo o tempo parou. Onde? Sou o marco do esquecimento (CANÇADO, 1979, p. 210).

Na escrita de seu diário, delineia a trajetória da sua loucura e assume a identidade da insana, a linguagem literária e da loucura perpassam todo o texto. A escrita de mulher e louca é, fatalmente, atravessada por múltiplas questões, entre elas o texto da mulher insana carrega em si uma elevada carga de subversão porque lida com a desestruturação de toda estabilidade do universo patriarcal, colocando em questão a sanidade, assim como os valores literários da época, pois traz a escrita de uma minoria até então silenciada evidenciando a transgressão da palavra. A escrita traz elementos de identificação, de questionamentos e de ruptura incorporando a própria voz da minoria, resgatando a identidade culturalmente rejeitada. É através da escrita que se atribui existência a esses excluídos (MACHADO, 2001, p.128).

Existências reais em luta com um poder que os persegue e os enclausura, e cujos discursos são produtos ou efeitos desse mesmo poder sobre suas vidas, pobres coitados que só existem pelas poucas e terríveis palavras que circulam por esses dispositivos de poder e são destinados a torná-los indignos à memória dos homens.

A autorrepresentação de Maura Lopes Cançado contém elementos como delírios, brigas, o vestuário grotesco, o esquecimento fatos universais à vivência daquelas que, em determinado tempo de suas vidas, se viram excluídas da convivência familiar e social e, encerradas em instituições psiquiátricas, passam a conviver com o marca de louca.

Em *Hospício é Deus*, a autora apresenta a primeira parte do livro dedicada ao passado, onde conviveu com o medo e a insegurança quando, em sua análise, se manifesta o

início da sua loucura. Durante a narrativa traz à tona a sexualidade reprimida, o temor religioso, a imaginação exacerbada, a insegurança, o medo da morte, do escuro e, principalmente, das pessoas que ocuparam o cenário da sua formação psíquica, demonstrando a dificuldade em enfrentar obstáculos para chegar à maturidade.

Ao longo da narrativa verifica-se que a loucura da protagonista está ligada pelos tipos de relações familiares vivido no contexto repressor das décadas de 50 e 60. Sua personalidade individualista tem suas raízes no excesso de proteção doméstica, a impedindo de conseguir lidar com os obstáculos e frustrações da vida cotidiana. A infância repleta de atenções, afeto e cuidados, vã de encontro à chegada da adolescência, fase em que a vida é carregada de dúvidas, incerteza e busca da identidade. Tem todos os seus sonhos atendidos, mas logo é invadida por um desprezo total pelo obtido, na fase adulta imerge em um estado de total descompromisso e insensatez, sendo então taxada de louca. Dentro da lógica patriarcal da época, a mulher ocupa um lugar de subalterna, por estar limitada aos papéis sociais impostos como o de mãe, esposa, filha e amante. Nos textos de autoria feminina a loucura aparece como uma fuga dos padrões patriarcais, preço da liberdade ou como um lugar de proteção.

As reações impulsivas, as agressões gratuitas, acessos de raiva da personagem são taxados como loucura. Desse modo o rótulo, ainda que revele uma libertação, leva a personagem ao encarceramento, pois ao silenciar a voz da escritora, ela é socialmente anulada e sua figura nada representa. Porém a autora não se submete a nenhuma regra ou ditames da sociedade, muito menos do hospício onde está encarcerada. Seu comportamento é definido de acordo com suas vontades, permanece em silêncio nas seções e se mantém no meio das outras loucas. De certo modo se encaixa no papel de louca como se fosse o que lhe restou a cumprir, mas em suas palavras podemos notar uma crítica aguçada: “Eu me visto de doida, desempenho meu papel com certa elegância, sobretudo muita graça..” (CANÇADO, 1979, p.132) A autora-personagem possui uma sensibilidade acentuada, é egocêntrica, seus sentimentos são exacerbados e profundos, como ela mesmo esclarece: “não sei controlar minhas emoções” (Ibid, p.104).

Apesar de suas ações serem consideradas fora do contexto aceitável e por isso a levam ao rótulo de louca, sua escrita inteligente, bem articulada, seu vocabulário correto e conciso traduz-se como um bem sucedido conhecimento literário com a qual enfrenta suas angustias, depressões e medos. Seu “desvio de conduta” se dá apenas no campo social, um querer anarquizar, fugir das regras, derrubar as convenções. A narradora rejeita a sociedade

burguesa que lhe empurra para a margem que, aceita não como uma imposição, mas uma escolha própria, o hospício é o lugar de conforto no qual a autora transgredir as convenções sociais, preconceitos e normas pré-estabelecidas da sociedade vigente, é lá que se distancia do mundo real e vai à procura de sua interioridade, mergulhando em si mesma e o que a faz compreender que não pode se libertar do seu eu, como podemos notar em seu comentário: “Percebo uma barreira em minha frente que não me deixa ir além de mim mesma” (IBID, p.44). É no hospício e na sua suposta loucura que encontra seu verdadeiro eu (IBID, p.77):

O que me traz aqui? [...] Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto. Odeio estar aqui, mas vim. O medo de estar só me levaria a morar com os mortos. Mas não têm estado todos mortos para mim? Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou. Naturalmente a dor não absorve translúcida. Meu corpo visto através do maior desespero.

A narradora se vê em conflito entre criticar a elite burguesa da qual participa e esse mundo imaginário, desejado que se materialize no hospício, pois a elite representa um mundo que quer excluí-la e o hospício torna-se, ao longo do tempo, de um lugar antes desejado em um espaço de dor como ela mesma descreve (IBID, p.29-30):

Estou de novo aqui, e isto é por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta e o recebemos: trêmulo, exangue e sempre outro. Hospício são flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o que, porque hospício é deus.

O cotidiano do hospício também é contemplado em várias passagens da obra, mostrado como os loucos se comportam, o que pensam o que diziam nada escapava ao seu olhar sensível. Seus sentimentos são dúbios - ora descreve poeticamente as cenas das loucas dançando livres e alucinadas nos pátios, ora coloca as loucas numa situação de inferioridade em relação a ela: “As mulheres são geralmente burras e sou inteligente” (CANÇADO, 1979, p.149). Demonstrando assim uma aguda percepção crítica, a loucura para ela era única, particular de cada um, e que vinha carregada de um significado em cada indivíduo. Por esse motivo considerava-se diferente das demais loucas. Maura foi suficientemente sensível para compreender sua loucura e as demais, conseguindo assim um distanciamento, mantendo uma lucidez mesmo que diferente da comum.

Quem impõe a importância da loucura é a escritora, Maura dá o tom da imaginação, escreve do interior da loucura, em vários momentos, constrói-se observadora apartada de si própria. Se vivemos ainda diante de uma separação entre loucura e razão, Maura Lopes nos resgata a reflexão sobre a loucura produzindo uma escrita urgente, uma narrativa limite, para

suportar a experiência radical vivida, de um corpo preso, deslocado e disciplinado pelas imposições da instituição, é fazendo uma escrita de si e que, se defende da rotina do manicômio, sendo assim capaz de denunciar pelo viés do paciente as agruras e aniquilação de um ser, tentando criar um caminho entre o ser e o não ser, preenchendo a angústia, o desespero, o vazio da memória, a identidade líquida, exteriorizando os fragmentos desse eu alquebrado, esfacelado e cheio de rasuras, usando a escrita como um cuidado do ser, usando a narrativa para impor sua subjetividade, fugindo assim dos mecanismos, criando dentro do hospício um lugar de sobrevivência. Seu diário é muito mais do que uma simples escrita do seu mundo, pois constituem confidências e reflexões, que mostram tanto o problema vivido por ela em particular, como aqueles que estavam na mesma situação de encarceramento. Para Foucault é explícito esse uso da escrita libertadora contra os mecanismos de subjugação. Construir uma narrativa em meio a uma sociedade onde a disciplina era o grande instrumento do poder, composta, segundo o autor (1987:17), por métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que assegura a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade.

A escrita de Maura tem o sentido de atribuir existência a esse ser humano, visando à elaboração do próprio eu, como escapar dos dispositivos coercitivos do hospício, recusando as normas insistentes impostas sobre seu corpo. A palavra faz parte de um movimento de inserção das minorias excluídas no campo canônico da literatura, atribuindo-lhe significado, dando voz a que está à margem, legitimando a voz do louco. A autora demonstra um contínuo esforço de repersonalização de si, conservando sua mente incólume, resguardada do entorno, tentando manter algo de singular, lúcida, crítica e realista não apenas para se defender do senso comum que a excluía, mas principalmente de si, do que havia de desprezível em sua vida, a escrita era sua proteção do mundo interno/externo. De acordo com Maura (1979, p. 170) sua autenticidade estava na escrita. “Só sou autêntica quando escrevo. O resto do tempo passo mentindo”.

O texto da mulher louca transporta uma elevada carga de subversão e desestruturação de toda constância do universo e escrita patriarcal, pois traz a tona uma minoria que, durante muito tempo foi silenciada. A expressão da insana reveste-se de um valor sócio-político, ultrapassando a barreira da esfera privada para a esfera pública. Dessa forma, quando ela registra episódios como os pacientes são tratados cruelmente, sem humanidade e questiona as terapias e métodos e tratamentos utilizados pelos médicos, registra toda sua indignação perante a realidade vivida, adquirindo seu diário importância humana e social. Como

podemos notar no fragmento: “Se não estamos completamente doidas, ficamos vindo para cá” (IBID, p.79).

Cançado tem o tom e o dom da escrita, e é através dela que encontrou uma maneira de se recriar, de ser ouvida e reconhecida, levando à frente sua vida ou por que não dizer sobrevida. A escritora escreve sua condição no ambiente vivido, retratando as suas e as lutas alheias, das dores e alegrias sentidas, a insanidade, de mulheres esquecidas pela família e pela sociedade numa total solidão. “Como é desolador perder a fé nas pessoas que amamos. Como é terrível ficar sozinha. E como é desgraçado estar na situação em que eu estou” (CANÇADO, 1979, p. 201).

REFERÊNCIAS

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus**. Record, 1979.

CUNHA, Maria Teresa Santos. **Diários íntimos de professoras**: letras que duram. Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, p. 159-180, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LACERDA, Lílian Maria de. **Lendo vidas**: a memória como escritura autobiográfica. Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 81-107, 2000.

MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. Zahar, 2001.

MACIEL, Sheila Dias et al. **A literatura e os gêneros confessionais**. Em diálogo: estudos literários e linguísticos. Campo Grande: Editora da UFMS, 2004.

VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine**: memórias de mulheres. Editora UFMG, 1995.

VOZES E SILÊNCIOS

EM A REPÚBLICA DOS SONHOS, DE NÉLIDA PIÑON

Hilda Menezes da Silva Cordeiro*

A ditadura militar de 1964 impôs uma imagem singular do Brasil que correspondia ao ideal do regime militar. Assim, muitas vozes que se levantaram contra o regime foram silenciadas e só com a queda da ditadura, os setores sociais e intelectuais começaram a emergir. Foi nesse contexto que alguns escritores começaram a abordar a temática da imagem do Brasil e da nacionalidade. Os romances polifônicos foram se sobrepondo aos romances documentais e surge uma nova face do Brasil. Nélida Piñon estava entre esses escritores.

Reconhecidamente uma escritora feminista, Nélida Piñon se destaca pelo caráter subversivo nas suas obras, ao romper propostas estéticas vigentes, assumindo uma postura pós-moderna, quando constrói identidades de gênero em deslocamento. Suas obras planejam um caráter de contestação de valores impostos pelas sociedades patriarcais, ao mesmo tempo em que dilacera tal tradição. Logo, podemos observar que as oposições estéticas assinalam um espaço de resistência utilizada por Nélida para demarcar a sua ideologia feminista:

Em *A república dos sonhos*, a articulação de Piñon com seus conceitos centrais cria um romance fundamentado na árdua e audaciosa tarefa de re-ler e re-contar a história brasileira a partir das perspectivas das mulheres. Piñon alcança esse resultado, substituindo as experiências de imigrantes homens pelas de mulheres e dando efetivamente voz a sujeitos duplamente marginalizados. (QUINLAN, 2010, p. 134)

A escritora carioca Nélida Piñon, de origem portuguesa, hispânico-espanhola e galega, absorveu a herança dos seus antepassados no seu décimo romance *A República dos Sonhos* (1984), numa representação ficcional de suas próprias experiências pessoais, assim como, interpelando a vida dos imigrantes. O contexto em que a narrativa está inserida era o da pós-Segunda Guerra Mundial, quando a geração brasileira amargou a suspensão dos direitos civis e presenciou o exílio de muitos líderes, sob a ação ditatorial do governo na época. Nélida narra as suas histórias, destacando personagens que representam classes marginalizadas, como as mulheres, manifestando sua própria cosmovisão.

A República dos Sonhos (1984) problematiza identidades plurais na trajetória dos imigrantes Madruga, Venâncio e Eulália, personagens do romance de Nélida Piñon. O caráter

* CORDEIRO, Hilda Menezes da Silva é Mestre em Literatura e Doutoranda do curso de Letras na Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba – profa.hildacordeiro@hotmail.com

polifônico da obra se manifesta na diversidade de vozes, como o patriarcalismo, a subjetividade do sujeito migrante e a identidade feminina. O caráter de resistência do pós-colonialismo ecoa no discurso feminista, quando este desveste as posturas ideológicas, colonialistas e patriarcais e promove a visibilidade de discursos e práticas contraideológicas, engendrados pelos oprimidos (negros, mulheres, colonizados) em relação aos seus opressores, como Zolim explicita (2012).

O enredo gira em torno de dois imigrantes que vieram da Galícia para o Brasil, Madruga e Venâncio. Madruga é o típico imigrante que trabalha duro e é bem-sucedido, “ele melhor representa o estereótipo do herói capitalista”, afirma Quinlan (2010, p. 142)¹. Ele assume as narrativas orais dos camponeses galegos e recorda as histórias contadas pelo avô Xan. “Esse imigrante quer de algum modo alterar a passagem da história que reflete demasiadamente suas perdas pessoais e faz distinções radicais entre a vida no velho e no novo país.”, acrescenta Quinlan. Venâncio, por outro lado, opunha-se à ideia de que fora o ouro que trouxera os portugueses e espanhóis às grandes descobertas. Ele mesmo não viera para a América, movido pela fortuna. Frequentava bibliotecas, representava o lado sonhador da América e afirmava que grandes homens sonharam com essa terra, sem, sequer, supor que existia.

A migração surge como uma consequência desse processo global, constitutivo da história mundial. Ao ser tematizado na obra, o assunto é discutido sob o viés da identidade do sujeito migrante. Que lugar Madruga, Venâncio e Eulália ocupam na sociedade que os acolhe? Como se efetiva sua relação com o país de origem, a Galícia? Existe um deslocamento em que a divisão de lar e mundo torna-se confusa, a ideia do público e do privado leva esse sujeito a assumir uma perspectiva apartada e desorientada. Que voz ou falta de voz esses sujeitos ostentam nessa contextura?

As mulheres estavam naturalmente inseridas nesse contexto. Algumas ficavam na Galícia, esperando os maridos que, muitas vezes, nunca voltavam; outras, porém, acompanhavam o companheiro rumo a terra a ser conquistada, onde servia de ligame para onde confluía a família. Pilar, em sua obra *Mulheres de Galícia* (2004), salienta:

1 QUINLAN, Susan C. “A história revisitada: a República dos Sonhos, de Nélida Piñon” In: Revista Iberoamericana, Vol. LXXVI, Núm. 230, Enero-Marzo 2010, 133-151. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6652/6828>. Acesso em julho de 2013.

As informantes que emigraram, de forma geral, tiveram apenas o aprendizado básico na escola – ler, escrever e contar. Mas recordavam que, antes de iniciar a experiência emigratória, as suas vivências foram marcadas pela rotina da vida no campo e pela liturgia da religião católica – um dos pilares do franquismo.

À proporção que foram consolidando a sua condição de imigrante, as mulheres galegas iam aceitando os novos símbolos e valores das sociedades receptoras, mas ao mesmo tempo mantinham as suas próprias características culturais, possibilitando em muitos planos língua, contatos, através das cartas, socialização dos filhos, alimentação a – presença da Galícia na sociedade de adoção.

Assim como em muitos países, o ponto de partida dessas mulheres é sempre o universo doméstico, “com a presença da mãe como o arcabouço essencial para a vitória do grupo familiar.”. Pilar Cagia Vila, conta “que a mulher que não trabalhou fora de casa permaneceu vinculada aos seus papéis tradicionais, tendo, por seu menor contato com o 'mundo da rua', o entorpecimento do seu processo de integração”. A invisibilidade e o papel de subalternidade presentificavam-se em Eulália que silenciava diante do marido.

Ainda que a narrativa possa ser vista como a saga de Madruga, personagem masculino, ela é contada da perspectiva feminina e muitas vozes são decorrentes de sujeitos marginalizados. Ao invés de ser subjugada ao discurso dominante, é Breta, neta de Eulália e Madruga, quem vai construir os novos discursos na narrativa:

Madruga sempre comandou a casa e a família. Aos oitenta anos retrai-se, após a longa batalha. São oitenta anos no afã de morrer. À sua espreita, a morte prepara-lhe o funeral. E quando chegar, chorarei pelo avô, antecipando assim a minha própria morte. Não cesso de observá-lo, como herdeira de sua sólida gênese. (PIÑON, 1984, p. 125)

No contexto da literatura pós-colonial, de acordo com Spivak (1994), ao subalterno não lhe é dado permitido falar, ou seja, ele não tem direito à voz, principalmente se esse subalterno é uma mulher; tanto por ser subalterno em relação à sociedade, como pela relação de gênero. Contudo, “for the figure of woman, the relationship between woman and silence can be plotted by women themselves; race and classes differences are subsumed under that charge” (SPIVAK, p. 82)²

2 “com respeito à “imagem” da mulher, relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação” (p. 66) Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa – Belo Horizonte – Editora UFMG, 2010.

Por literatura pós-colonial entende-se toda a produção literária produzida pelos povos colonizados pelas potências europeias entre os séculos XV e XX. Ashcroft et al (1991) usam a expressão pós-colonial para referir à cultura influenciada pelo processo imperial desde o começo até os dias de hoje:

Portanto, as literaturas em língua espanhola nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África, são literaturas pós-coloniais (BONNICI, 2000).

A crítica pós-colonialista pode ser apreendida como uma perspectiva intercorrente do imperialismo e sua influência, o qual pode ser compreendido tanto como um fenômeno universal como local. O intento dessa abordagem é criar um contexto favorável aos marginalizados, com o intuito de fazer emergir a história e voz desses despossuídos criando uma postura de resistência às perspectivas coloniais, exemplificadas pelas ideias de superioridade europeia e da proposta civilizatória do império.

Há uma correlação entre os estudos pós-coloniais e o feminismo. Podemos observar uma relação estreita entre patriarcalismo e feminismo; colonizador e colônia. Segundo Zolin (2012),

A mulher, assim como os negros e os índios, foi subjugada no processo de expansão territorial das potências europeias, daí, muitas vezes, os conceitos operatórios do pós-colonialismo, tais como linguagem, voz, silêncio, discurso, poder, entre outros, serem partilhados pelo feminismo.

No romance de Piñon podemos atribuir um lugar de deslocamento para algumas personagens femininas que se caracterizam pela subversão em relação ao papel doméstico que lhes foi destinado. Bonnici também afirma que a literatura brasileira na perspectiva do pós-colonialismo “revela vozes de resistência, modalidades de submissão e posicionamento pós-colonial” (p. 268).

Mas é Eulália a mira do nosso estudo numa representação insubmissa em relação ao papel tradicional que lhe é imposto. Eulália tem origem no nome grego *eúlalos*, composto pelos elementos eu, que quer dizer “bom, bem” e *laleo*, que significa “para falar”. Com a junção dos dois elementos, Eulália significa aquela que fala bem, eloquente. Na superfície, Eulália pode ser vista como a típica matriarca, que substancia a sua vida em torno da família, mas ela se insurge como representante feminina da postura de resistência pós-colonial.

Eulália foi iniciada na vida pelo pai e pelo marido que “haviām-lhe explicado a vida pela metade” (PIÑON, 1984, p. 14), pelos rudimentos patriarcais. Seu comportamento era

marcado pela modéstia, muito mais pela resistência do que pela autonomia, pois não se rebelava. Não patenteava “urgência em alcançar qualquer canto da terra” (p. 535), devido “à inutilidade de competir com as vozes naturais” (p. 15). Sua resistência era passiva, entregando-se ao destino já estabelecido para ela, do qual ela foge quando decide morrer:

Eulália desviou o olhar. Evitando ver a fronte do marido, por onde parecia circular uma mensagem determinando-lhe o cumprimento de um fato inadiável. E ante o qual ela rebelava-se. Por que devia Madruga, uma vez mais, definir-lhe o destino, transmitir-lhe presságios. (p. 13) [...] O médico constatou a extrema fraqueza do coração de Eulália, Havia que interna-la. Eulália recusou-se. Dona de sua vida, decidia onde morrer, Não admitindo impedimentos no seu desenlace. (p. 16)

Essa decisão soa mais como uma libertação, quando ela assume a sua própria sina, evidenciando a incongruência existente dentro de si: sua realidade exterior e o sentimento de inadequação a essa realidade. Eulália consegue, assim, dar o “sentido realista” que tanto queria à sua própria existência.

Eulália não manifesta a sua voz, evidenciando o silêncio que lhe caracteriza a existência. Seus pensamentos e sentimentos são ostentados através da interação com Madruga e com outros personagens. O seu silêncio realça a abnegação característica das mulheres do século XIX, cujas heroínas eram representadas nos romances históricos da época. “Contudo, por sua manifestada opção pela morte, Eulália se orienta para reclamar seu espaço, inserindo novos valores em sua vida.” (QUINLAN, 2010); e ainda ressalta: “Porém, porque ela é conhecida quase que exclusivamente através do outro, sua presença absoluta é subversiva”.

Além de Eulália, Breta e Odete também assumem representações femininas no romance. Breta, filha de Esperança (fruto de sua relação com um homem casado), assume uma trajetória diferente das demais mulheres, avocando o papel de contar a saga da família. Apesar de ser-lhe vedado o espaço à voz e de lhe ser atribuído o espaço do silêncio pelo discurso hegemônico patriarcal, ela rompe o alvéolo e torna-se a narradora da história, por escolha do próprio avô, Madruga. Breta constrói a ponte de comunicação entre os membros da família. A ela coube a responsabilidade de rememorar fatos, erigir o construto familiar, bosquejar toda a trajetória dos seus antepassados e, finalmente, sintetizá-los numa narrativa, assinalando o papel de escritora.

De acordo com Zolin (2012), Breta surge como uma mulher psiquicamente resolvida, que não recebe a carga emocional que sua mãe e avó adquiriram. Ela consegue interpretar o mundo circundante, sem, contudo, se deixar influenciar pelas normas ou tabus patriarcais e recebe do avô a incumbência de narrar a história da família e seus percursos entre a Galícia e o Brasil: “a você caberá escrever o livro inteiro, a que preço seja. Ainda que deva mergulhar

no fundo do coração, para arrancar a vida dali. (...) Eu viverei no livro que você vai escrever, Breta. Assim como Eulália, Venâncio, nossos filhos, a Galícia e o Brasil" (p. 760).

Tendo o propósito de narrar a saga de Madruga, ela se posiciona frente às suas contingências, “ouve histórias, recolhe depoimentos, vasculha gavetas, lê diários, cartas e bilhetes — sedenta em entender-lhes o mecanismo que move suas ações”. Breta não luta pela “desconstrução das oposições binárias: masculino x feminino; dominador x dominada; opressor x oprimida; razão x coração; abstrato x concreto; civilização x natureza etc; toma-as como superadas.”³ Zolin³ ressalta que “Ela se afirma como sujeito, traz à tona o tema do patriarcalismo, denunciando-o e, ao mesmo tempo, rompendo com ele.” Como narradora, ela vai ganhando o espaço que Madruga, já ancião, vai cedendo a ela. Apesar de estar consciente do presente, Breta mantém uma posição dialética com o passado e percebe as vozes que ecoam refletidas no presente.

É Breta quem consegue iluminar os pensamentos de Madruga, fazendo-o avaliar o papel de pai e imigrante: “Breta rachava minha consciência ao meio. Para onde me virasse, havia razões para compreendê-la. E motivos iguais para lhe dar combate. Pela primeira vez, confrontava-me com brechas na rota da minha desenfreada ambição” (Piñon, p. 265). Segundo Sobral (1998), parecem coexistir nela todas as incongruências da sociedade brasileira:

Ela é órfã, bastarda, divorciada, etc., mas é justamente a postura crítica perante a vida que lhe permite orquestrar seus componentes marginalizados em faces íntegras da sua identidade, e que, por serem realçados em vez de ocultados, possuem um alto grau de autenticidade (p, 82)

Em contraponto a Breta, Odete é a empregada negra, agregada à família, eclodindo como representante de classes dupla e legitimamente excluídas: negra e pobre. Odete presentifica-se como o “anjo da guarda” de Eulália, mas, ainda assim, é sempre vista pelo viés da servidão, de forma que a própria patroa questiona-se se esse era o único escopo da vida de Odete: servi-la, tornando-se sua própria sombra. Cabe a Breta perscrutar a vida de Odete, com o quê principia profunda reflexão acerca da contraditória relação do Brasil com as suas origens africanas, situada como opressores e oprimidos, senhores e subalternos, negros e brancos.

Silviano Santiago (1982), ao pesquisar sobre os grupos minoritários na sociedade, explica que o tema das minorias sociais no Brasil está ligado à questão do autoritarismo:

³Artigo intitulado *Pós-modernidade e literatura de autoria feminina no Brasil*. Disponível em <alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/.../COLE_1058.pdf>. Acesso em novembro de 2013.

A questão das minorias é o reverso da medalha do autoritarismo. De um lado, basicamente, a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, bem como a mulher na sociedade machista; do outro, a questão dos homossexuais, dos loucos e dos ecólogos, e de todo e qualquer outro grupo que se sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações de justiça econômica, social ou política (p. 52)

Odete era triplamente marginalizada: era mulher, negra e pobre. Perambulava pela casa, “mas parecia omissa à sua condição” (p.128). Um dia Odete não voltou à casa dos patrões. Ela possuía uma casa branca, no bairro de Inhaúma, dada por Eulália. Breta foi procurá-la e Odete confidenciou-lhe: “No início me chamavam Ana. Aos dez anos, a diretora estranhou, onde já se viu uma crioulinha responder pelo nome da mãe de Maria? Aí passaram a me chamar de Odete, nome da cozinheira que viveu ali muitos anos, até fugir com o pedreiro [...]” (p. 138). Depois, aos 13 anos, ela foi levada por duas irmãs solteiras para lhes servir de doméstica, mas eram extremamente avaras e Odete acabou fugindo para outra casa, até chegar na casa de Eulália. Desde então, sua alegria era estar com a patroa e seu maior tormento, quando vinha para casa, aos fins de semana.

A família de Odete não passava de um simulacro. Não existia mãe, nem tia, nem sobrinha, como havia contado a Eulália. Ao despedir-se, Odete implorou a Breta que jamais contasse a Eulália ou a Madruga a sua triste história. Breta abraçou-a como “se abraçasse os miseráveis brasileiros que transitam por mim, sem que eu lhes dê atenção [...] E me afastei correndo.” (p. 139). O eurocentrismo de Breta fica bem demarcado. Toda a narrativa de Odete alimentou e reproduziu os estereótipos de Breta em relação à raça e à classe da doméstica.

Podemos analisar a representação de Odete sob a perspectiva das variantes de gênero, raça e classe. Percebemos o quanto esses elementos são questões determinantes nos relacionamentos interpessoais. Cada uma dessas variantes deve ser analisada com base na sua funcionalidade em cenário distintivo. Sendo assim, o elemento racial concorre na elaboração e representação de outras relações sociais.

Cada uma dessas vozes iluminam realidades diferentes. Nosso desafio é examinar as construções específicas de cada uma dessas mulheres. A República dos Sonhos encena deslocamentos semânticos apreendidos como o lugar da resistência que caracteriza a alteridade da literatura de autoria feminina.

Com a pós-modernidade, o discurso hegemônico patriarcal é permutado pela reconsideração de antigos centros que definiam épocas passadas e a instauração de novas posturas, com ênfase “para a representação de identidades femininas plurais e fragmentadas, vivenciando enredos, igualmente, fragmentados” (Zolim, 2013). Essas novas posturas

apontam para a literatura de autoria feminina pós-moderna que representa mulheres “que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal”, salienta a pesquisadora.

No contexto da narrativa, Eulália é um sujeito ficcional, mas que é capaz de traduzir histórias de mulheres reais, pois existe uma linha tênue entre realidade e ficção. Através da trajetória de Eulália, podemos reproduzir as angústias e os silêncios de milhares de mulheres. O legado que a personagem nos outorga é o resgate da memória feminina; a princípio, passiva e silenciosa, Eulália desbrava seus caminhos e deslinda seu próprio destino.

Eulália's legacy is a debate about the female memory, which is present in all human undertakings. Silent for so long, now it rises to challenge art, to shed light on new mysteries and give life to reality. This memory, present in the female psyche for millennia, is a treasure that is eager to be revisited and revealed at last. (PIÑON, 1999)⁴

REFERÊNCIAS

BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. Maringá: EDUEM, 2000.

PIÑON, Nélida. **A República dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. **The female memory in narrative**. Disponibilizado através do site <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1774451>. Acesso em março de 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz na Terra, 1982.

SOBRAL, Patrícia Isabel Sobral. **Entre fronteiras: A condição do imigrante n'A República dos Sonhos**. In: *Fronteiras/Borders*, 1998. Disponível em <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs01/plcs1.pdf>. Acesso em julho de 2013.

SPIVAK, G. Can the subaltern speak? In: _____. *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1994. p. 66-111.

QUINLAN, Susan C. **A história revisitada: a República dos Sonhos**, de Nélida Piñon In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, Núm. 230, Enero-Marzo 2010, 133-151. Disponível em: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/File/6652/6828>

⁴ O legado que Eulália nos deixa é um debate sobre a memória feminina, presente em todos os empreendimentos humanos. Silenciosa por tanto tempo, agora a memória sobe para desafiar a arte, para lançar luz sobre novos mistérios e dar vida à realidade. Tal memória, presente na psiquê feminina por milênios, é um tesouro que está pronto para ser revisto e finalmente revelado.

ZOLIN, L.O. **Desconstruindo a opressão**: a imagem feminina em A república dos sonhos, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

_____. Pós-colonialismo, feminismo e construção de identidades na ficção brasileira contemporânea. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 21, 2012.

_____. **Pós-modernidade e literatura de autoria feminina no Brasil. Universidade Federal de Maringá.** Disponível em:
<alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/.../COLE_1058.pdf> Acesso em novembro de 2013.

VILA, Pilar Cagiao. Mulheres de Galícia. In: **Muller e emigración**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, s/d. 202 p. Disponível em
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/8608/7907> . Acesso em abril de 2014.

LYA LUFT: BIOGRAFIA E PERCURSOS LITERÁRIOS EM 50 ANOS DE VIDA ESCRITA

Iara Christina Silva Barroca /UFV*

Sina

Quando eu era menina, a verdade parecia estar nos livros: ali moravam as respostas e nasciam os nomes.

Quanto mais procurei, mais me perdi na trilha das indagações: as respostas não vinham, a verdade era miragem, a busca era melhor que a descoberta, e nunca se chegava.

(Viver era mesmo sentir aquela fome.)

(LUFT, *Para não dizer adeus*, 2005, p.123).

Lya Fett Luft nasceu em 15 de Setembro de 1938, na cidade de Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul. Nessa pequena cidade de colonização alemã, vivenciou, juntamente com seu único irmão – Ney –, uma infância marcada pelo encantamento do convívio familiar, pois viviam sob os cuidados de seus pais – Arthur Germano Fett e Wally Neumann Fett – e de seus avós maternos, Emília e Theodor Neumann.

Lya conserva, como traço dessa harmoniosa convivência familiar, por tantas vezes refletida na infância, as lembranças de uma casa em que, frequentemente, se tocava piano, cantava-se música alemã e as histórias eram contadas pelas avós.

Nessa pequena comunidade, constituída, em sua maioria, por famílias alemãs, era muito comum crianças lerem e falarem alemão. Lya, mesmo tendo nascido no Brasil, aprendeu, como língua materna, o alemão, e somente depois de algum tempo veio aprender o português. A convivência em um universo estritamente adulto, em que a leitura era fator constituinte de uma boa educação familiar, exerceu bastante influência em sua formação cultural. Sob a influência do pai, que era advogado, e que foi nomeado juiz em Santa Cruz do Sul, Lya aprendeu a ler muito cedo, especialmente porque tinha acesso a uma vasta biblioteca, constituída dentro de sua própria casa. Seus livros vinham da Alemanha e, com isso, já aos 11 / 12 anos, decorava poemas inteiros de Goethe e Schiller.

Dando seguimento a essa tendência literária, já iniciada na infância, Lya formou-se em Letras Anglo-Germânicas, e concluiu dois mestrados: um em Literatura Brasileira e outro

* Professora Dra. da Universidade Federal de Viçosa, Campus Florestal.

em Linguística Aplicada. Trabalhou, desde os vinte anos, como tradutora de alemão e de inglês, tendo já vertido para o português inúmeras obras de autores consagrados, como Virginia Woolf, Günter Grass, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Bertolt Brecht, Herman Hesse, Doris Lessing, e muitos outros. Traduziu, recentemente, o livro *O compromisso*, de Herta Müller – autora que ganhou o prêmio Nobel de Literatura no ano de 2009.

Como escritora, Lya Luft recebeu os prêmios: Alfonsina Storni de poesia, em Buenos Aires, (1980); Érico Veríssimo, da Assembléia do Rio Grande do Sul, pelo conjunto de sua obra (1984); da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), pela melhor obra de ficção de 1996, o livro *O Rio do Meio*. Como tradutora, recebeu, recentemente, o prêmio União Latina de melhor tradução técnica e científica, pela tradução de *Lete: arte e crítica do esquecimento*, de Harald Weinrich.

Sua carreira literária teve início na década de 60, quando, como professora de Linguística e Literatura, começou a escrever poesia e lançou suas primeiras manifestações poéticas nos livros: *Canções de Limiar*, e *Flauta doce – tema e variações* (1965-1969). Nessa época, publicava, regularmente, poemas e crônicas no jornal *Correio do Povo*, e também alguns artigos de crítica literária. Foi premiada, em 1962, no Concurso Estadual de Poesias, promovido pelo Instituto Estadual do Livro, e teve sua obra *Canções de Limiar* publicada dois anos depois. Em 1972, foi publicado o livro *Flauta doce*, e em 1978, foi publicada, também pelo Instituto Estadual do Livro, uma coletânea de crônicas intitulada *Matéria do Cotidiano*.

Como registro desse momento inicial da escrita de Lya Luft, transcrevo um poema de *Flauta doce*, intitulado *Indefinição*:

Não me perguntem pelo meu poema
 nada sei do coração do pássaro
 que a música inflama
 não queiram entender minhas palavras
 não me dissequem, não prendam entre vidros
 essa cantiga de asas de névoa.
 Nem eu, querendo, poderia esfolhar
 meu verso
 se digo flor é flor, se digo água
 é água
 mas pode ser disfarce de um segredo.
 Se não podem sentir, não cortem
 a árvore-de-coral dos meus silêncios
 deixem ser o meu poema
 poema: volta, sereno abismo
 ilha-talvez-viagem
 primavera calada, chuva miudinha
 nos olhos dos meus mortos, abraços desencontros
 (solidões) a morte a guerra
 os imponderáveis anjos
 o vaso de sete cordeirinhos subindo a colina ao vento

sem jamais chegar, a rosa intata, a data
 perdida, o cheiro da velha casa, o relógio,
 um nome a florando as ondas da memória...
 Não me queiram prender como a um inseto
 no alfinete da interpretação
 se não podem amar o meu poema, deixem-no.
 Nem eu ouse erguê-lo entre os dedos e aspirar
 a sua liberdade.
 Deixo que sonhe, gire, nasça e deite
 seu mel na solidão da alma inquieta
 e brote, instante imprecisado,
 num escrito qualquer com o meu nome embaixo.
 (LUFT, *Flauta doce*, 1972, p.49-50)

A *solidão* das almas inquietas, a idéia de *ilha-talvez-viagem* e a incessante busca pela *liberdade* são temas que prenunciam, já na poesia, a estréia da carreira literária de Lya Luft também na ficção, marcada com a publicação do romance *As parceiras*, em 1980. Um romance que abriga não só os conflitos interiores que circundam o âmbito do humano, mas também aqueles que explicitam a difícil trajetória que se constituiu para que os textos de *autoria feminina* fossem reconhecidos, também e principalmente, como uma nova configuração das produções literárias.

Revelar os conflitos humanos e a condição de mulheres que se viam, constantemente, confinadas aos espaços domésticos, e, assim, submetidas às imposições que regiam o sistema patriarcal, parece ter sido a grande motivação de Lya Luft na constituição da maioria de seus romances. A dedicação a essa temática enfatiza, também, as marcas do percurso que constatou uma produção literária feita por mulheres.

A maioria das personagens de Lya Luft, por exemplo, acabam sempre dando-se por vencidas mediante as regras de um sistema repressor, e a ordem patriarcal, embora já se mostre decadente, impede qualquer forma de transcendência a valores individuais. A família, na obra de Lya Luft, nos costuma ser mostrada como instituição falida, como fonte geradora de muitos conflitos e, conseqüentemente, de sucessivas repressões. A família e a instituição do casamento passam a ser, então, nessa perspectiva luftiana, um espaço *tragicamente* irrecuperável, o *beco sem saída*.

Lya Luft estreia, então, como romancista, com a publicação do romance *As parceiras*, em 1980 – livro que nos apresenta um contexto em que a personagem Catarina, matriz de uma família de mulheres, se mostra vítima do jogo *sujo* da moral patriarcal, uma vez que é dada em casamento, ainda muito jovem, a um homem bem mais velho: “Catarina tinha catorze anos quando casou [...]. Catorze recém-feitos. Jogaram com ela um jogo sujo.” (LUFT, *As parceiras*, 2003, p.11). Diante da imposição do casamento, Catarina se viu

também condenada à maternidade precoce, numa aparente fatalidade biológica que imprime, no corpo da mulher, a supremacia das marcas culturais:

Quando casou Catarina von Sassen mal começara a menstruar. E, se já não acreditava piamente que o sinal no dorso de sua mão vinha duma bicada da cegonha, também não tinha certeza de como os bebês entravam e saíam da barriga das mães. Casamento era para ela a noção difusa de abraços e beijos demorados, e alguma coisa mais, assustadora. (LUFT, *As parceiras*, 2003, p.13).

A família e a instituição do casamento – “o beco sem saída, onde todas nós nos encolhíamos” (LUFT, *As parceiras*, 2003, p. 41) –, embora sejam frequentemente questionadas nesse romance, não deixam de impor as regras do jogo social. Com isso, acabam apresentando a mulher como vítima inerte a essas imposições. A dominação masculina, aqui, se faz presente até mesmo na violência corporal a que é submetida a jovem Catarina:

Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana. A mãe voltou para a Alemanha, aliviada por estar a filha em boas mãos, destino assegurado. O destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. (LUFT, *As parceiras*, 2003, p. 13).

O segundo romance de Lya Luft – *A asa esquerda do anjo* – foi publicado em 1981, e manteve a família como cenário de representação de diversos conflitos. Aqui, diferentemente de *As parceiras*, a narradora Gisela se vê diante de uma constante crise identitária, provocada por práticas sociais que privilegiavam a permanência de uma dada cultura – a alemã – em detrimento de outra – a brasileira. Sempre dividida entre o *ser* e o *pertencer* a uma família, Gisela acaba cedendo às imposições, admitindo a inércia das personagens femininas diante de práticas repressoras.

Em 1982, é publicado seu terceiro romance: *Reunião de família*. Alguns estudiosos consideram esse livro como parte de uma *trilogia da família*, identificada, assim, em função de *Reunião de família* conservar o cenário familiar dos romances anteriores, em que se expõe a vivência de personagens que se defrontam, permanentemente, com situações limítrofes. Mais uma vez, as estruturas familiares e pessoais são ameaçadas por acontecimentos inesperados, que põem abaixo as aparências em que elas costumavam se sustentar. Ademais, vale dizer que o caráter de atribuição a uma trilogia pode estar associado ao fato de que *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família* foram publicados, seguidamente, um ao outro. Ainda sobre os traços que se reconstituem nesse espaço singularmente romanesco, cito:

Ambigüidade, eis o que caracteriza a ficção de Lya Luft. [...] Participamos do texto, nele nos integramos, somos envolvidos por ele, pela sua pungência, pela estranheza das personagens, entre a morbidez e o devaneio, somos dominados por esse dom, que Lya possui, de recriar a vida, organizadamente, de dentro para fora. (LUFT, 1982, capa).

Sobre o efeito catártico que seus romances nos possibilitam, menciono:

Não nos propicia Lya Luft o desencanto do mal através da escrita? Vitória sobre o Apocalipse, o texto é uma nova criação. [...] A novelista, em seu discurso poético, íntimo, autêntico, ao ritmo do coração, propõe a solução da loucura da vida na loucura do texto que refaz e rediz, à sua moda, a própria vida. (LUFT, 1982, capa).

Seguindo-se a *Reunião de Família*, foi publicado, em 1984, o quarto romance de Lya Luft: *O quarto fechado*. Um livro denso e impactante, uma vez que Lya institui, como princípio organizador da narrativa, a *morte*. No velório do filho suicida, Renata inicia um doloroso percurso em busca de sua identidade. Pianista de sucesso, ela abandonou a carreira artística para se casar com Martim, e, assim, atender às exigências da vida doméstica:

– Eu não sirvo para casar – dizia ela antigamente, vendo mulheres de sua idade rodeada de filhos. Depois de casada, tarde demais, reconheceu que tinha razão. Embora solitário, para ela o exercício da arte fora menos complexo do que o exercício do amor humano. (LUFT, *O quarto fechado*, 2004, p. 15).

O livro de poemas *Mulher no palco* também foi publicado em 1984. Dedicado à escritora Nélida Piñon, Lya reuniu, nele, poemas inéditos a alguns outros, já publicados em *Flauta doce*. A poesia que aqui se lê flui, levemente, dos fortes ares que inspiram o imaginário de Lya Luft: a condição da mulher, a vida, a morte e sua própria condição, enquanto escritora. Para isto, cito:

Abro a gaveta e salta uma palavra:
dança sedutora sobre o meu cansaço,
veste-se de indefinições, retorce-se
no labirinto das ambigüidades.
Tento uma geometria que a contenha
no espaço entre dois silêncios quaisquer.
Mas ela inventa o que faço: peso de fruta
no sono da semente, assiste à minha luta
Belo enigma. Eu, mediação incompetente.
(LUFT, *Mulher no palco*, 1992, p. 61).

Ainda sob o efeito desse lirismo poético, transcrevo:

Quero uma cartola de mágico,
mas que funcione bem,
para enfiar nela meu coração delirante
e retirar uma engrenagem melhor.

Quero esconder na manga, na bolsa,
 nessa cartola encantada,
 minha alma falida, a asa quebrada,
 tanta contradição.
 Prefiro um objeto mais útil:
 calculadora de emoção, maquininha de esquecer,
 relógio de sonho preso num lugar.
 (Umas peças de metal enfiadas no peito:
 só o essencial, para que a cara
 não desabe de todo no chão.)(LUFT, *Mulher no palco*, 1992, p. 67).

Após *Mulher no palco*, Lya retorna ao espaço romanesco e publica, em 1987, o livro *Exílio* – último romance da década de 80. Numa perspectiva *tão mesma e tão diversa* dos romances anteriores, *Exílio* nos apresenta a trajetória de uma mulher – *A Doutora* – que busca, no resgate das imagens da mãe suicida, compreender a razão para vários de seus conflitos pessoais e familiares. E é ela quem nos diz: “[...] preciso de presenças simples, para falar banalidades, porque meu coração está povoado de assombrações.” (LUFT, *Exílio*, 1991, p. 55).

A busca dessa *realidade* acontece quando a personagem decide se hospedar em uma pensão decadente, conhecida como A Casa Vermelha. Lá, ela conviverá com pessoas que retratam as mais diversificadas situações, através de suas pungentes histórias pessoais. Diferentemente dos contextos anteriores, a protagonista não está mais enredada nos espaços domésticos: obstetra dedicada à carreira, *a doutora* se vê obrigada, muitas vezes, a abandonar o marido e o filho, em função do seu trabalho.

Em 1988, Lya publica *O lado fatal*, seu único livro circunstancialmente autobiográfico, uma vez que o corpo de seus poemas traduzem o sentimento de luto, em função da morte de seu segundo marido, o psicanalista Hélio Pellegrino. Mais uma vez, a morte se constitui no texto, destituindo-se da ficção para dar lugar à enunciação pulsante de um depoimento pessoal. Diante dessa circunstância, é a própria Lya quem nos diz:

Insensato eu estar aqui, viva.
 O rosto dele me contempla
 vincado e triste no retrato sobre minha mesa;
 em outros, sorri para mim, apaixonado e feliz.
 Insensato, isso de sobreviver:
 mas cá estou, na aparência inteira.
 Vou à janela esperando que ele apareça
 e me acene com aquele seu gesto largo e generoso,
 que ao acordar esteja a meu lado
 e que ao telefone seja sempre a sua voz.
 Sei e não sei que tudo isso é impossível,
 que a morte é um abismo sem pontes.
 Sobrevivo, mas é insensatez. (LUFT, *O lado fatal*, 1991, p. 21).

Nesse momento *autobiográfico*, os poemas de amor e morte estigmatizam essa dor, que habita o *lado fatal*:

Sento-me na cadeira que foi dele
onde anos a fio escreveu cartas, poemas, artigos de jornal,
bilhetes que me deixava pela casa
(e a toda hora me chamava para eu ver o que fazia).
Nela escrevo também esses poemas de amor e morte
Que falam dele agora.
Na frente do rosto afivelei a máscara
para que os outros me suportem:
atrás dela, o redemoinho
do sangue da solidão borbulha sem parar.
Minha dor ferve em mim:
todo o resto é mentira. (LUFT, *O lado fatal*, 1991, p. 47).

E para acentuar o teor de sofrimento e luto, revelado sob um *tom* extremamente pessoal, transcrevo:

Não digam que isso passa,
não digam que a vida continua,
que o tempo ajuda,
que afinal tenho filhos e amigos
e um trabalho a fazer.
Não me consolem dizendo que ele morreu cedo
mas morreu bem (quem não queria uma morte como [essa?])
Não digam que tenho livros a escrever
e viagens a realizar.
Não digam nada.
Vejo bem que o sol continua nascendo
nesta cidade de Porto Alegre
onde vim lamber minha ferida escancarada.
Mas não me consolem:
da minha dor sei eu. (LUFT, *O lado fatal*, 1991, p. 41).

Seis anos após esse período de reclusão, Lya reabre as cortinas de seu palco ficcional e publica, em 1994, o romance *A sentinela*. Uma narrativa que representa uma mudança significativa em relação ao posicionamento da mulher diante de suas escolhas. Como bem nos diz a própria Lya,

[...] uma casa é, mais uma vez, o meu cenário: as casas-concha, as casas-santuário, as casas-labirinto. Uma mulher tenta decifrar-se. O amor é fruto de êxtases e tormentos, e, mais do que em meus outros livros, os personagens são também senhores de suas opções. (LUFT, 1994, orelha)

Nora, personagem narradora, após uma infância e adolescência sofridas, seguidas por perdas, desencontros e desafetos, decide mudar o curso de seu próprio destino. Para isso, ela inaugura uma tecelagem, na tentativa de recompor, como a uma *colcha de retalhos*, o curso de suas escolhas, e, conseqüentemente, de sua própria vida. Como ela mesma nos diz, “Este é

o meu território: desenrolando fios, tramando novas urdiduras, como destapando um furo pelo qual eu mesma escoasse para elaborar melhor o que espera ser modelado.” (LUFT, *A sentinela*, 1994, p. 15). A vida, aqui, reelaborada na atitude de tecer os fios, parece apontar os rumos para uma nova identidade, destituída das imposições inerentes ao gênero. Diante da “audácia de se jogar” e do perigoso jogo de viver, a vida se torna, para ela, rica e plena.

Seguindo-se à *A sentinela*, foi publicado, em 1996, *O rio do meio* – livro que ganhou o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes. Um livro que reúne ficção e realidade como co-autoras das vozes que se pronunciam sobre o ofício do escritor. Livro narrado ora em primeira, ora em terceira pessoa, Lya Luft concilia histórias vividas com outras imaginadas, estabelecendo, assim, um jogo com o leitor, com quem divide cumplicidades acerca da fragilidade das relações humanas, bem como de temas como a morte e a solidão humana. Um livro cuja proposta de escrita se pronuncia, pela própria voz autoral, em sua primeira página, em títulos de capítulos que sugerem a composição do tecido desse texto. Assim, lemos: “Eu falo de infância e maturidade” (p. 17), “Eu falo de mulheres e destinos” (p. 37), “Eu falo de homens e seus sonhos” (p. 59), “Eu falo da vida e suas mortes” (p. 85), “Eu falo de ficções como realidade” (p. 107). Seguidos a esses títulos, temos, no primeiro capítulo, intitulado *Assobiando no escuro*, os próprios dizeres da autora:

Este livro será um apanhado desses diálogos – portanto, pertence um pouco aos que deles participaram comigo. Não será uma autobiografia, embora o leitor ingênuo teime em achar que o escritor viveu todas as experiências de seus livros. Não será uma obra da imaginação, ainda que entre elementos reais haja outros inventados; várias dessas histórias me foram contadas, algumas criei, outras acompanhei ou vivi. (LUFT, *O rio do meio*, 2003, p. 15).

Em 1997, tem-se a publicação de *Secreta mirada: saborosa* forma de unir prosa e poesia, poemas antigos foram mesclados a novos poemas, e a outros que, como nos diz Lya, “podem ter sido escritos por personagens meus, e como não couberam no romance, arranjei-lhes um lugar aqui.”

Secreta mirada é um livro sobre o amor. Mistura reflexões pessoais, depoimentos de terceiros, observações e também pensamentos e experiências de personagens dos meus vários romances. Portanto fala de amores fictícios – que podem englobar algum amor real. Digamos que é um romance em que o personagem central já não é a morte nem os conflitos humanos mais sombrios, mas o sentimento amoroso, ambíguo, surpreendente, iluminador e tantas vezes torturante. (LUFT, *Secreta mirada*, 1997, p. 13).

Essa série de reflexões *prosopoéticas* abriu caminho para a constituição do último romance de Lya Luft, publicado na década de 90: *O ponto cego*, lançado em 1999. Um livro

que surpreende pelas novas formas que Lya conferiu à representação dos conflitos humanos, e, especialmente, à condição da mulher. Um romance excepcionalmente narrado por um Menino, que, do seu ponto de vista, descreve os conflitos e os dramas de sua história familiar.

Seguindo-se à publicação de *O ponto cego*, Lya publica, em 2000, *Histórias do tempo*. Nesse livro, Lya Luft mistura ficção e reflexões, numa narrativa que se constitui de histórias ouvidas, observadas e inventadas. Nesse jogo de *realidades e ficções*, ela faz falar duas personagens – *Medésima*, voz que remete à realidade cotidiana, e *Altéria*, a que narra *quem sou*. Aqui, o leitor se vê diante do mesmo sugestivo convite feito em *Secreta mirada*: o de realizar diversas experiências, constituídas, muitas vezes, de realidades e ficções. Sobre essa proposta, Lya nos diz:

[...] este livro às vezes aparentemente desconexo anda na beira de uma estreita diferença e forja a trama de dois livros: o da ficção e o das realidades. Este é o seu jogo. O espanto é mais essencial do que a compreensão. O espanto é essencial *para a compreensão*. Aqui se faz poesia e memória e adivinhação, e se fala no tumulto das mudanças em nossa vida, na derrubada de mitos e construção de outros, em relacionamentos, e homens e mulheres e famílias. E isolamento também. Este é um livro sobre contágio e sombra e simulacro de liberdade e também revela algumas de minhas utopias quanto a tudo isso. (LUFT, *Histórias do tempo*, 2000, p. 6).

Ainda sobre a especial proposta de constituição dessas histórias do tempo, Lya nos declara:

Nestas páginas sopra o fluir do tempo que aparentemente tudo leva e tudo devolve como as marés, e que só existe enquanto lhe dermos crédito. Falo do tempo que é sonho, o tempo que precisa ser domesticado como um bichinho de estimação para não nos devorar. Perdas e ganhos dependem do nosso momento e da perspectiva de quem olha. (LUFT, *Histórias do tempo*, 2000, p. 8).

Seguindo-se a essas histórias, Lya publica, em 2002, *Mar de dentro*. Um livro que abrigou, no lugar de ficção e invenção, muitas histórias de sua própria vida, sendo ele, portanto, constituído com base em relatos autobiográficos:

Sinto-me um pouco intrusa vasculhando minha infância. Não quero perturbar aquela menina no seu ofício de sonhar. Não a quero sobressaltar quando se abre para o mundo que tão intensamente adivinha, nem interromper sua risada quando acha graça de algo que ninguém mais percebeu. Tento remontá-la aqui num quebra-cabeças que vai formar um retrato – o meu retrato? Certamente faltarão algumas peças. Mas falhada e fragmentária, esta sou eu, e me reconheço assim em toda a minha incompletude. (LUFT, *Mar de dentro*, 2004, p. 13).

A partir do ano de 2003, o percurso literário de Lya Luft assume uma nova direção, especialmente com o lançamento do livro *Perdas & Ganhos*: um livro constituído de uma escrita poético-reflexiva – modo de escrita já introduzido no livro *O rio do meio*, de 1996 –, que privilegia temáticas já constituintes de suas narrativas e entrelinhas poéticas. Cito:

Que livro é este? Talvez um complemento ao Rio do meio, de 1996. Escrito na mesma linha, retomando vários dos que são meus temas. Toda a minha obra é elíptica ou circular: tramas e personagens espiam aqui e ali com nova máscara. [...] Que livro é este, então? Eu não o chamaria de “ensaios”, porque o tom solene e a fundamentação teórica que o termo sugere não são jeito meu. Certamente não é romance nem ficção. Também não são ensinamentos – que não os tenho para dar. Como em muitos campos de atividade, surgem novos modos de trabalhar ou criar que precisam de novos nomes. Cada um dê a esta narrativa o nome que quiser. Para mim é aquela mesma fala no ouvido do leitor, que tanto me agrada e faço em romances ou poemas – um chamado para que ele venha pensar comigo. (LUFT, *Perdas & Ganhos*, 2003, p. 13-14).

Ainda sobre a dificuldade de se estabelecer uma classificação para o que agora se escreve, Lya acrescenta:

O que escrevo aqui não são simples devaneios. Sou uma mulher do meu tempo, e dele quero dar testemunho do jeito que posso: soltando minhas fantasias ou escrevendo sobre dor e perplexidade, contradição e grandeza; sobre doença e morte. (LUFT, *Perdas & Ganhos*, 2003, p. 16).

Perdas & Ganhos abriu caminho para outros dois livros, constituídos, também, sob a mesma ótica ensaísta deste: *Múltipla escolha*, publicado em 2010, e *A riqueza do mundo*, publicado em 2011. Enquanto em *Múltipla escolha* Lya Luft se encarrega de discorrer sobre alguns mitos de nossa cultura, que, segundo ela, “embora criados por nós, dificultam essa tarefa existencial” (LUFT, *Múltipla escolha*, 2010, p. 7), em *A riqueza do mundo* ela se dedica a escrever sobre nossas perplexidades comuns, inerentes à família, à educação dos filhos, à educação do ser humano. Temas sobre a miséria, sobre a questão da moralidade versus moralismo, e os problemas mais pungentes da nossa sociedade, que incluem guerras, fome, política e tantos outros, são, também, criticamente abordados aqui. A visibilidade conjunta dessa proposta de escrita se faz mediante os dizeres que imprimem a ideia de complementaridade dos dois livros. Assim nos diz Lya Luft, em *Múltipla escolha*: “somos autores e personagens dessa cena complexa. Nos vestimos nos camarins, rimos ou choramos atrás das cortinas. Também vendemos entradas; às vezes vendemos a alma.” (LUFT, *Múltipla escolha*, 2010, p. 7). *A riqueza do mundo* parece apresentar, diante disso, uma possibilidade para as posturas assumidas diante dos conflitos mais cotidianos. E Lya novamente nos sugere: “cabe a nós observar, refletir, e lutar com o necessário grão de esperança e a sólida espada da indignação – para que se cumpra o nosso destino, que é de senhores, não servos.” (LUFT, *A riqueza do mundo*, 2011, p. 9).

Nesse ínterim (entre 2003 e 2011), Lya Luft também retomou suas atividades ficcionais. Em 2004, publicou *Pensar é transgredir*, livro que reuniu crônicas inéditas a outras já publicadas em jornal, e a algumas outras avulsas, que como nos diz a própria autora,

“saíram não lembro bem quando nem onde, ou apenas salvei no computador.” (LUFT, *Pensar é transgredir*, 2004, p. 11). Em 2005, publicou o livro de poesias *Para não dizer adeus*. Na voz da autora, lemos: “Este livro de poemas – alguns pouco antigos outros mais recentes, quase todos bem atuais e inéditos – é mais um jeito de dizer tudo o que diz a minha prosa. Não com menos intensidade ou inquietação, pois elas, como o amor, são o sal da vida.” (LUFT, *Para não dizer adeus*, 2005, p. 12). Em 2006, foi publicado *Em outras palavras* – livro que reúne uma coletânea de crônicas, já publicadas na Revista Veja (uma das maiores revistas de circulação nacional, na qual Lya Luft atua como escritora da coluna Ponto de vista, até os dias atuais). São cinquenta e quatro textos já publicados, modificados, entretanto, mediante algumas alterações. Sobre esse livro, ela mesma nos diz: “Em outras palavras: novamente peço que venham pensar comigo sobre temas que me inquietam, me assustam ou me apaixonam – o que é afinal quase a mesma coisa.” (LUFT, *Em outras palavras*, 2006, p. 12). Em 2009, houve a publicação de *O silêncio dos amantes*. Um livro de contos, escrito sob o olhar dos desencontros, das perdas e do silêncio que domina as relações amorosas.

Em nível de literatura infantil, ressalto a publicação inaugural do livro *Histórias de Bruxa Boa* (2004). Seguindo-se a ele, foram publicados. *A volta da Bruxa Boa* (2007) e *Criança Pensa* (2009) – livro que publicou em parceria com seu filho, Eduardo Luft.

Atualmente, Lya Luft é colunista da Revista Veja, para a qual escreve, há aproximadamente dez anos, artigos publicados na coluna Ponto de Vista. Sobre essa nova forma de labor literário, ela nos esclarece:

Não sou uma colunista política, mas tendo acesso a uma revista de tal circulação e prestígio, devo, e posso, dividir com os leitores minhas preocupações ou receios com relação à coisa pública, pois ela me atinge como parte deste país em crise. (LUFT, *Em outras palavras*, 2006, p.12).

O tigre na sombra, lançado em 2012, foi seu último livro de ficção, vencedor do prêmio Academia Brasileira de Letras 2013, na categoria melhor romance.

Em 2014, publicou *O tempo é um rio que corre*, definido, pela própria autora, como “irmão mais moço” de *O rio do meio* e *Perdas e Ganhos*. Nele, a autora traz histórias de um tempo vivido, reinventado, recriado na memória e na imaginação – afinal, o tempo é um rio que corre... “nada é banal (a gente é que esquece).”

Como se pôde ver, esse percurso proporcionou visibilidade a temáticas recorrentes, envoltas por inúmeros modos de narrar e/ ou representar. Ficção e realidade parecem ter aberto, então, o palco da amplidão do indeciso, no qual a inexorabilidade do tempo pode se revelar mediante distintos papéis. Como nos antecipa a própria autora, “o tempo faz florescer

paixões que fenecem logo adiante; ou transfigura um amor intenso na generosa árvore de uma longa boa relação. Mais uma vez, as contradições do tempo são as nossas: ele mata, ou eterniza, e para sempre estará conosco aquele cheiro, aquele toque, aquele vazio, aquela plenitude, aquele segredo.” Que venham, portanto, novos e outros tantos 50 anos de trajetória literária na vida escrita de Lya Luft. E, especialmente, que não se percam, nesses novos anos, o teor nobre e raro de que se constitui sua preciosa literatura.

REFERÊNCIAS

- LUFT, Lya. **A asa esquerda do anjo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. **A riqueza do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- LUFT, Lya. **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LUFT, Lya. **As parceiras**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. **Em outras palavras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LUFT, Lya. **Exílio**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- LUFT, Lya. **Flauta doce**. Porto Alegre: Sulina, 1972.
- LUFT, Lya. **Histórias do tempo**. São Paulo: Mandarim, 2000.
- LUFT, Lya. **Mar de dentro**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. **Mulher no palco**. São Paulo: Siciliano, 1992.
- LUFT, Lya. **Múltipla escolha**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- LUFT, Lya. **O lado fatal**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- LUFT, Lya. **O ponto cego**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. **O quarto fechado**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. **O rio do meio**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. **O tempo é um rio que corre**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LUFT, Lya. **O silêncio dos amantes**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LUFT, Lya. **Para não dizer adeus**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LUFT, Lya. **Pensar é transgredir**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. **Perdas e ganhos**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LUFT, Lya. **Reunião de família**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LUFT, Lya. **Secreta mirada**. São Paulo: Mandarim, 1997.

A SENTINELA: DA SUBMISSÃO AO DESEJO – O OLHAR LUFTIANO QUE ESPREITA.

Profº Dr. Iêdo de Oliveira Paes/UFRPE*

Sou dos que escrevem como quem assobia no escuro; falando do que me deslumbra ou assusta desde criança, dialogando com o fascinante — às vezes trevoso — que espreita sobre nosso ombro nas atividades mais cotidianas. Fazer ficção é vagar à beira do poço interior observando os vultos no fundo... Porém restou uma gruta com seu guardado. Por alguma razão sinistra da autora? Na verdade, apenas porque sem isso o livro perderia a graça (Lya Luft).

O sonho da infância que persiste em acompanhar Nora, a narradora, deflagra a escrita de *A Sentinela* pontuando o grotesco como artifício da autora para compor os nove capítulos de uma tessitura marcada pela indiferença da mulher em relação ao universo masculino: “Com a precisão e a rapidez de um bisturi bem manejado, a lâmina maior encontrou os lugares certos, penetrou nos interstícios marcados e decepou a cabeça de meu pai” (p. 11).

De acordo com Maria Osana de Medeiros Costa (1996), as imagens do grotesco em Lya Luft trazem à baila uma função satírica de uma análise pormenorizada das personagens que se encenam e se enunciam no esteio ficcional:

As imagens grotescas têm, na obra de Lya Luft, uma função satírica e de contrastes das mais singulares. Uma função satírica, porque essas imagens são um lugar de deformação e rebaixamento, fazendo emergir daí um discurso de denúncia e ridicularização das instituições sociais e da vida trágica da mulher. Uma função de contraste, porque essas imagens trazem à tona corpos, mortes, cenas e gestos grotescos, compondo um universo singular, bizarro, extravagante que não só serve de contraste como também enfatiza um maior efeito artístico (p. 20).

A recorrência/reiteração ao universo cruel e grotesco assume um aspecto pontual na obra luftiana: “O corpo, na soleira, estrebuchava como uma das galinhas degoladas no pátio, que Lilith tanto gostava de olhar. Gritos, correria, horror” (p. 11); com o sonho recorrente de

* Pós-Doutorando na PUC-Goiás (Bolsista PNPd-CAPES)

Nora, percebemos a angústia da personagem no tocante à condição de ser renegada pela mãe: “Então foi só um pesadelo, o velho sonho mau da infância” (p. 11). Nora sempre foi a filha preterida de Elsa, até na escolha sentimental, preferiu Lilith como companheira de João, mas fracassou a sua pretensão; João escolheria mais tarde a que realmente o amava: “João, o primeiro homem que amei e que minha mãe provavelmente pretendia como vítima para sua filha predileta. Mas Lilith não o conseguiu, e muito depois ele foi meu” (p. 13). Mas o fracasso de Lilith também era o de Nora: “Quando pensei que tudo estava assegurado, porém, fugiu; não lhe bastei, ou fui uma demasia. Talvez o perturbasse a lembrança de Lilith, cuja morte se julgava responsável. (...) Lilith continuou a me perseguir” (p. 13). No discurso de Nora percebemos o sujeito que carrega a dor de ser excluído. Há sempre uma censura de Elsa, um olhar reprovador diante das suas ações: “Eu sabia que meu pai nunca voltava atrás quando Elsa o persuadia a fazer qualquer coisa (...); e ela estava sempre cansada de mim, de minha rebeldia, meu relaxamento” (p. 14).

É através da imagética luftiana grotesca que o leitor atravessa o território ficcional de *A Sentinela*. Elemento constitutivo que estabelece a solidariedade autor-leitor, uma perspicácia luftiana pactuada. Jogo sedutor dos significantes a serviço do olhar que marca e decifra. Sobre esse manejar engendroso, Barthes afirma que:

[...] literatura não é um corpo ou uma série de obras nem mesmo um sector do comércio ou do ensino, mas o grafo complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever. Eu visio com ela essencialmente o texto, quer dizer o tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é a própria nivelção da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada: não pela mensagem, mas pelo jogo de palavras de que é teatro (1997, p. 18).

O ambiente sombrio, marca luftiana, permeia a tessitura de *A Sentinela* no espaço onde a protagonista se encena. É novamente a água, elemento recorrente nas obras de Lya, evidenciando essa dualidade no seu significado que se mistura no lado da vida e da morte, servindo de metáfora para o local em que Nora desenvolve o seu tear, a sua habilidade para enunciar uma trama: “Esta penumbrosa laguna, que hoje é minha sala, meu ateliê de tecelagem, antigamente recebia os amigos de Mateus, as raras amigas de Elsa; (...) ecoava de vozes adultas, abraços, risos, o vozeirão de meu pai” (p. 14). Para Nora, o pai representa o seu refúgio, a segurança e também, o seu sentimento. O vozeirão, desse pai submisso aos caprichos da mulher, encontra na filha excluída a solidariedade negada, as atenções se voltavam para Lilith: “Lilith ficava em casa: era a filha amada; dois anos mais velha que eu, quieta e dissimulada, nunca era mandada embora” (p. 14).

Nora está sempre se reconstruindo nas malhas do texto que elabora. A tecelã que se constrói na tapeçaria que borda os seus anseios e derrotas: “Este é o meu território: desenrolando fios, tramando novas urdiduras; é como destapar um furo pelo qual eu mesma me escoasse para elaborar o que se espera ser modelado” (p. 15). Algo está sempre espreitando o desejo da narradora para se configurar: a vontade, reprimida pelo tempo, de compartilhar ou não, da convivência com o sujeito amado:

Não desmancho de noite o que foi feito de dia, para adiar um compromisso; vou sempre em frente, parece que passei a vida desenrolando novelos, combinando cores. Talvez ainda esteja à espera. De João? Não sei. Não sei se ainda quero uma vida a dois, não sei (p. 15).

De acordo com Andreas Huyssen, “Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida” (p. 18). É o que Nora faz e desfaz para se estabelecer como sujeito que conduz a narrativa até o fim de suas expectativas. Mas sempre estará se recompondo e se recriando nos porões de sua memória.

Ao lançar o seu olhar para Mateus e Elsa, Nora pontua as diferenças chegando a utilizar a palavra “estranho” como dicotomia que se estabelece na configuração desses sujeitos: “Elsa e Mateus formavam um estranho par: nada combinava fisicamente. Ele era grandalhão, ela delicada; ele era afetuoso, ela desinteressada; ele era paciente, ela sempre irritada” (p. 15). A mulher exigente e detentora do poder na família de Nora que subverte a ordem patriarcal para impor o seu discurso que se deflagra a partir de ações de submissão do patriarca falhado e submisso aos caprichos de Elsa: “(...) meu pai lhe era submisso, diante dela perdia a força, — seu jeito imperioso se tornava dócil, fazia brincadeiras bobas, deixava-se dominar: e eu sentia uma raiva surda” (p. 15). O discurso transgressor feminino que suscitava atitudes de verdadeira submissão em Mateus, funcionava como repulsa de Nora pela mãe a cada investida da mesma diante do marido. Para Nora, a anulação do pai diante de Elsa é a representação da falha, ao ter a sua cabeça decepada logo no início da narrativa através do sonho aterrador, um fracasso no mundo patriarcal em que está inserido: marido que se curva diante das reprovações do sujeito feminino numa reconstrução incessante para se estabelecer nesse local que só é possível através do discurso transgressor e indiferente de Elsa.

Mateus carrega um duplo que incomoda Nora no que tange à formulação de sua personalidade sempre tolhida pelos incessantes pedidos de Elsa. Em casa, Mateus

representava o homem submisso, perto do olhar da mulher que o controlava, colocando-o a seus pés, um cordeirinho que não conhecia a palavra “não” quando se tratava de Elsa, mas na fazenda, incorporava o homem poderoso, longe da fiscalização da mulher autoritária e fútil. Ali talvez ele se encenasse verdadeiramente. Seria Mateus, e não o fantoche de Elsa:

[...] Mateus mimava a mulher, parecia bobo diante dela porque a amava; porque, seduzido pela figura miúda e perfumada, casado, não admitiria um fracasso, e se submetia às suas infantilidades quando estava em casa.

Na fazenda, era outro homem: imperioso, mãos fortes dominando rédeas, nadando em braçadas vigorosas no rio, dando grandes risadas em conversa com os peões (p. 17-18).

Em *A Sentinela*, Nora trama os seus fios qual uma fiandeira, mas carrega consigo as linhas de um tear que não compactua com os seus valores no que tange ao postulado do diferente: Henrique é o fio que destoa na sua tessitura como mãe e mulher. Sujeito que sofre as cobranças por ser tão parecido com a tia morta Lilith: “Desenhei meu filho em várias ocasiões, mas em vez de Henrique lá estava Lilith; disso também desisti” (p. 15); e por trazer o seu segredo que, segundo a narradora se apresenta como a “revelação horrenda” que não faz parte do seu universo materno, mas que por solidariedade, instinto de mãe, não rechaça por completo, entretanto, não se vê obrigada em ir ao encontro desse indesejado universo em que Henrique está inserido.

Para Nora, contemplar o pai é reiterar o seu discurso de filha que luta incansavelmente para estabelecer o seu lugar na família hostil e indiferente aos seus anseios de ser “amada”: “O bonito mesmo nele eram os olhos, de um azul tão pálido como raramente se viu; os de meu filho são iguais, de modo que muitas vezes, quando ele fala comigo, é como se Mateus me espiasse” (p. 16). É preciso olhar o Outro como uma fortaleza para reparar as perdas e desenganos da vida um tanto ingrata, pródiga em desafetos. Em Olga, Nora também encontra Mateus, assim como em Henrique. Sempre a busca pelo pai. A necessidade de ser percebida não como mais um componente da família desprovido de energia e competência para viver, mas filha desejosa de afeto e atenção:

— Bem que eu queria ter a sua energia, sua competência para viver — digo-lhe às vezes. Ela ri, joga a cabeça para trás, o jeito de Mateus, os belos dentes. Essa é minha irmã Olga, guerreira da vida, ao contrário de mim, que sempre fui encolhida e enfezada. Hoje, sem os abraços de João, só diante do papel e das telas consigo delirar (p. 16-17).

A segurança de Nora só se estabelecia quando Mateus adentrava em casa. Ela exercia a sua fixação pelo pai, mesmo sabendo que não conseguiria colher bons frutos ao seu lado. Mateus era inconstante e não ordenava os seus sentimentos até porque o discurso ameaçador de Elsa não permitia a troca de afetividade entre Nora e o pai. Nora seria sempre órfã no seu mundo tão contraditório e precário: “(...) era Mateus quem me propiciava segurança: bastava entrar em casa e, insone em meu quarto, eu me sentia melhor, meu mundo entrava em ordem” (p. 18). Nora era dependente de tudo: atenção, afago e carinho.

No palco patriarcal, o discurso transgressor do feminino

O discurso transgressor de Elsa se configura na narrativa como força propulsora para Nora construir a sua estrutura identitária num mundo contemporâneo que cada vez mais evidencia as posturas culturais. É a partir dessa situação de aridez que Nora vai se engendrando nas linhas dos tapetes que servem de metáfora para a sua enunciação: “O temperamento difícil de minha mãe afastou aos poucos parentes e amigas, só eu restei, a não-amada” (p. 25). A rejeição sofrida por Nora representa a rivalidade que a mãe desenvolve na tessitura de *A Sentinela* como verdadeira luta entre os sujeitos femininos que se cruzam para estabelecerem os seus papéis no tecido ficcional. Para Nora, um tanto árduo visto que a sua autoestima sempre verticaliza para o lado negativo, representando um sujeito desprovido de ações que intensifiquem uma mudança nos seus atos: “Quando vou me levantar, diz na sua vozinha esganiçada: — Nessa noite entrou em minha vida uma intrusa — diz, e volta a me fitar com o olho de passarinho” (p. 27).

É nesse palco sombrio e sem um lugar demarcado que Nora arma o seu tear para modificar o que foi imposto por tantos anos. Sob uma perspectiva de mudança, a narradora ensaia uma nova postura, mesmo carregando a dor de ser insuficiente: “Respiro, aspiro, toco as coisas amadas, sozinha na manhã que também se inaugura; e não sinto terror, pânico de estar em falta; dor de ser insuficiente. Estou bem, como se retivesse nas mãos as rédeas de mim” (p. 30). A Narradora e o seu tear se solidarizam na perspectiva de criar novos rumos para que a enunciação do sujeito se consolide. Talvez o “dedo cálido” represente a voz autoral que se imbrica na tessitura onde Nora tece e se reconstitui, evidenciando a posição que a mesma ocupa no espaço familiar.

É através da fragmentação que Nora se mostra capaz de se encenar cada vez mais na narrativa. Apesar de todas as adversidades, o discurso de reconstrução é recorrente na

narradora que executa o ritual de sempre se recompor, na sua condição de precariedade e insuficiência. Nora pontua na narrativa luftiana a capacidade do sujeito feminino se reestruturar num universo patriarcal demarcado pela indiferença e hostilidade. Mais do que narrar, Nora se narra o tempo todo, reiterando o processo de construção em que está inserida:

Tenho muito o que pensar: o dia de amanhã, os últimos preparativos, a imprensa, o coquetel, meu vestido. Mundanidades, diz Henrique. Mas, na verdade, é nele que penso mais; e nas pessoas que me fizeram, me modelaram, arrancaram pedaços meus, acrescentaram outros. Talvez eu seja apenas uma bricolagem: nariz de um, orelha de outro, boca de um terceiro, coração de muitos (p. 36).

O que percebemos no discurso de Nora é o que Bauman preconiza em *Modernidade Líquida*, apontando para o momento do ser no mundo a partir das suas concepções e reinvestiduras discursivas:

O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos “poderes de derretimento” da modernidade. Primeiro, eles afetaram as instituições existentes, as molduras que circunscreviam o domínio das ações - escolhas possíveis, como os estamentos hereditários com sua alocação por atribuição sem chance de apelação. Configurações, constelações, padrões de dependência e interação, tudo isso foi posto a derreter no cadinho, para ser depois novamente moldado e refeito; essa foi a fase de “quebrar a forma” na história da modernidade inerentemente transgressiva, rompedora de fronteiras e capaz de desmoronar (p. 13).

O olhar contemplativo de Nora para Mateus funciona como um referencial que ela própria não consegue se desvencilhar. Há uma recorrência ao pai como procedimento de construção da sua identidade. Nora continua ligada ao sonho que a acompanha desde a infância: a força que vigia da gruta, qual uma sentinela, os passos da tecelã que trama os fios do seu mundo, enredado por indiferenças e exílio:

A gruta era um espaço entre a raiz maior e mais saliente da figueira e o muro; [...]

[...]

Lá ficou oculta a cabeça do meu pai [...]

[...]

Em minha imaginação milhares de vezes a acompanhei; breve parada no alto dos três degraus de pedra; um saltinho e outro mais, bamboleara rápida e silenciosa até a gruta, as folhagens farfalhando, cúmplices; depois o silêncio, reino perfeito (p. 37).

Um dos momentos de extrema necessidade de ser amada pela mãe e que nos remete a uma visão antropofágica, é-nos apresentado quando Nora se encontra exilada no internato. Destino imposto por Elsa e Mateus. Mais punição do que iniciativa para o âmbito educativo no qual Nora não poderia escapar: “Comia e chorava, engolia enormes bocados daquele doce como se quisesse enfiar a minha mãe dentro de mim, para que fosse minha, e me amasse, e me conhecesse” (p. 62).

Ao lançar o olhar para Mateus, Nora vai tecendo os seus tapetes interiores, tramados num âmago desprovido de atenção do pai que a rejeita para satisfazer os desejos de Elsa, permeando os anseios que emergem de um interior sufocado pela ausência de afetividades, pontuando cada momento vivido como se precisasse sempre reiterar as poucas ocasiões em que podia ser feliz. Momentos em que podia se enunciar e estabelecer certa cumplicidade. Longe da figura materna, sujeito que não interessava ao seu jogo, Nora pelo menos conseguia sair isenta de qualquer impossibilidade: “Passei momentos deliciosos com meu pai, especialmente quando me deixava ficar lendo ou vendo figuras em seu escritório, perto dele” (p. 67). A figura paterna sempre representou para Nora a sua segurança, mesmo na sua solidão vivida nos cantos da casa, órfã de olhares fraternos, sentindo-se desenraizada.

A casa também é uma "gruta", assim como é a vida da narradora, que não possui luminosidade, mas sombras que partem de todos que vivem a hostilizar Nora como se a culpa de tudo residisse na filha que sobrou, esquecida e estrangeira: "Levanto-me inquieta, ando pela sala como numa gruta mal iluminada, amanhã vou brincar de rainha, aqui será meu reino" (p. 35). De acordo com Bachelard, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. A casa significa o ser interior seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual. O "reino" que será estabelecido por Nora metaforiza a sua condição de desatar as amarras do poder hegemônico imposto por Mateus durante o seu percurso na narrativa. Com Nora, Lya enfatiza a situação de rever os conceitos que se apresentam muitas vezes estanques em outras personagens de alguns romances.

Dois discursos femininos que se originam no mesmo ambiente de precariedade, mas que se intensificam a partir da relação binária opressor-oprimido:

Elsa tinha crises nervosas, só de me ver parecia capaz de arrancar meus olhos com as unhas; livrou-se de mim assim que pôde, e não deve ter sido difícil convencer um Mateus mergulhado em dor a me despachar para o internato como um pacote que estorva (p. 47).

De acordo com Homi K. Bhabha, por **negociação** entende-se a inclusão ou intervenção de algo que assume um novo significado que ocorre no intervalo temporal, situado no entremeio do signo destituído de subjetividade, no domínio do inter-subjetivo (2003: 29-34); entende-se por **conluio** a existência de um segredo específico ou de uma conspiração, uma inquietação estranha (idem, p. 266). A negociação que se estabelece em *A Sentinela* perpassa por essas relações que vão se fortificando cada vez mais nos pactos e conluios celebrados para que a negociação entre os sujeitos seja firmada/fingida.

Talvez por vingança ou desejo, Nora também carregava a possibilidade de revidar na mesma moeda os abusos de poder de Elsa, não enxergava ali a figura materna, mas sim a rival que não precisava se esforçar para estabelecer-se no palco familiar:

[...] quando ela vinha, com seu passinho enérgico, de longe reclamando, criticando, eu ficava tesa, e quieta, olhando para ela, dura como se fosse pedra. Eu queria ser uma estátua de pedra, para que nada mais me atingisse. Teria um punho enorme, com o qual a poderia esmagar (p. 66-67).

No relacionamento amoroso com João, Nora consegue descortinar o lado sombrio em que vive para se consumir como mulher. Contrariando as evidências, Nora se realiza, mesmo sabendo que o curso pode ser alterado a qualquer momento, pois com João não havia garantia de estabilidade, mas de realização do desejo, de ser possuída e viver por momentos ínfimos um prazer que não fora atingido com o marido Jaime: "Na primeira vez que fomos para cama, o tempo voltou atrás: ainda estava tudo ali; a intimidade de corpos, a cumplicidade das emoções, e o ritmo do amor" (p. 124). O discurso de João, pautado na experiência de vida que levava, sempre viajando, conhecendo outras mulheres, significava para Nora não só o elogio provindo do universo masculino, mas a certeza de que ainda lhe dava prazer: "— Nora, você é uma força da natureza. E olhe que conheci muitas mulheres" (p. 124). Para Nora, sempre havia perdas e o curso normal era interrompido, pela rotina e responsabilidades a serem cumpridas no cotidiano: "Mas aos poucos, mais uma vez alguma coisa miúda, precária no começo, foi-se instalando entre João e eu: além do amor, além da paixão e cumplicidade... (...) éramos, os dois, mais densos, mais velhos" (p. 125).

Com o filho, Nora tenta compensar a falta de afetividade que permeia a sua trajetória de sujeito que busca uma identidade sufocada na infância e que só se constrói a partir de um novo olhar sobre o cotidiano no qual se encena. Na tentativa de suprir a ausência do pai, Nora sufoca Henrique com as suas exageradas e excessivas preocupações, talvez para que não se enverede pelas mesmas tramas em que se emaranhou:

A experiência da maternidade era doce e aterrorizante. Ele podia cair, se machucar, engasgar-se, perder-se na rua se Jaime o largasse, morrer. [...]

— Nora, relaxe. Seu filho é saudável, normalíssimo, uma criança feliz. Só você o perturba com esse exagero. Por que não procura ajuda? Alguma coisa que eu não lhe

posso dar. Uma terapia lhe faria tanto bem, aliás eu insisti nisso quando você era... era mocinha, só que Elsa nunca quis (p. 101).

Ao caminhar pelo denso labirinto com Henrique, Nora vislumbra a garantia de não ser rejeitada e a certeza de que o sentimento não ficaria nas aparências. Ser amada por Henrique significava solidariedade e, de certa forma, algum resquício de cumplicidade: “Henrique preenchia um extraordinário vazio em mim. Para alguém eu finalmente era especial, esse alguém não me rejeitaria nunca. Essa pessoa me amaria acima de tudo, sem traições” (p. 103). A busca para se enunciar e representar o seu papel de mãe e mulher, configura-se em Nora como um processo de autoafirmação que só é possível ao lado do filho, que mesmo saindo do seu convívio, retorna para estabelecer o seu lugar a partir do seu olhar sobre o Outro que lhe complementa. Para Nora, os seus cálculos são fechados com Henrique. Nem o pai consegue impor a sua condição diante das atitudes de Nora. João não consegue estabelecer o seu papel no palco familiar. O conluio entre Nora e Henrique permite o diálogo fraterno de sujeitos que se entreolham na certeza de algumas garantias futuras: “Por que preferia deixar Jaime de fora, nessa relação que devia ser a três, e não era, era minha, exclusivamente minha com Henrique, Jaime quase precisando de minha permissão para ser pai?” (p. 103).

No filho, Nora conseguia realizar-se, mas não enxergava a mirada que se desenhava à frente dos seus planos, cálculos inacabados. Fissuras que representavam a ameaça de perder um pouco o controle das rédeas do filho: amado, e ao mesmo tempo, sufocado pelas cobranças da mãe: “(...) minha preocupação central, o sentido de minha vida, era Henrique, que voltara a ser o de sempre. Apegado ao primo, que talvez fosse uma figura paterna” (p. 107).

A necessidade de adentrar no mundo de Henrique apresentava-se sempre como um desvelamento não muito agradável aos olhos de Nora. Era preciso compartimentar, saber o que estava do outro lado da margem. Os questionamentos para Henrique não significavam apenas preocupações, mas o tom investigativo que se revestia por entre o olhar de Nora, na busca incessante de vislumbrar o que se ocultava por trás de sua personalidade:

Muita gente achava Henrique um adolescente tranqüilo; eu ainda vivia aos sobressaltos: quem era sua turma? como se chamava o pai de seu melhor amigo? com quem andava na rua? que bar freqüentava?

Quando ele se rebelava, eu tentava agüentar, esperar a crise passar, mas às vezes brigávamos muito, e eu apelava para Olga. Ela me acalmava: — Adolescência é como sarampo, incomoda mas passa. Porém eu me sentia traída, falhada. Imaginara uma relação quase perfeita, e Henrique escapava entre os meus dedos (p. 107).

Para além dos olhares de Nora, Henrique, o sujeito da diferença, lança-se pelas suas veredas e se constrói a partir de sua independência, pontuando na narrativa o seu lugar adquirido através do enfrentamento, muitas vezes hostil e conflitante, com o outro: “Henrique estava tão irado que me assustei. Entrara num caminho pantanoso, era melhor recuar... mas as palavras que eu dissera estavam ali, como lâminas de vidro afiado, entre nós” (p. 111). Ao tentar se recompor no seu discurso, Nora encontra o discurso autoritário de Henrique como procedimento de imposição diante das cobranças: “Dele emanavam uma hostilidade gelada: tentei me desdizer, mas ele foi implacável” (p. 111).

Através da liberdade almejada por Henrique, encontramos um sujeito que se debate na narrativa tentando demarcar o seu espaço, encenando-se a partir da não aceitação de modelos convencionais que percebemos, de forma subliminar, no discurso de Nora:

— Mãe, estou cansado. Farto! Eu sei que você me ama, que sou o que lhe restou na vida, eu sei, eu *sei*! Mas me deixe em paz, por amor de Deus.

Estava branco de raiva. Comecei a gaguejar, mas ele não me deixava falar. Agora não ia parar mais, lançava sobre mim como um grande jato toda a sua raiva, a sua ânsia de liberdade (p. 111).

No seu discurso autoritário, Henrique traz à tona, através do olhar que lança para Nora, o sujeito que observa o Outro na sua situação de precariedade como ser humano em constante reconstrução. Nora carrega a sua dor tecendo e destecendo os fios de um percurso um tanto sacrificante, pontuado pelas perdas colhidas num tablado onde lança seus fios em busca de uma nova tapeçaria. Talvez para driblar as ausências de Mateus, Jaime e João: a tríade que compõe o seu tapete: “Você precisa mudar urgente, mãe. Ainda bem que começou com os tais tapetes, por que senão um dia você acorda e vê que morreu, que deixou de viver há séculos, e nem percebia” (p. 112). Para Henrique, o discurso de Nora se revela na cobrança incessante que não dá trégua para a sua encenação como sujeito da diferença:

Porque você não vive; está fora da realidade; tem uma relação horrível com as pessoas, e pior ainda comigo. [...] seu jeito de andar, toda encolhida? Seu jeito de me olhar, como se quisesse pedir desculpas por existir? Seu modo de me controlar com essa sua fragilidade falsa? Mãe, acorde! (p. 112).

Sempre inacabada, estrangeira e exilada de si mesma, Nora caminha em direção ao seu ideal reiterando-se um sujeito fracassado em busca do abrigo que se apresenta no Outro. Parece que é preciso negar-se a si mesma para constituir-se numa espécie de reconstrução perene, mas sempre lançando o olhar sobre tudo e todos: “Voltei, sentindo-se estrangeira. Voltei mais velha, como se tivessem passado os anos. Nesse parto de mim mesma, sempre incompleto porque só morrendo se termina de nascer” (p. 117). Mas é com Henrique que a reconstrução de Nora se reestabelece de forma prazerosa, isenta de cobranças, um olhar de contemplação: “Henrique veio me ver, não logo; mas veio. Fazia força para ser natural, como eu: — Mãe, você está de cara ótima, tem de tirar férias mais vezes” (p. 117). É nesse processo que Nora mostra-se como sujeito que tem a consciência de que tudo só pode abrir caminhos de possibilidades a partir de um novo olhar para si mesma, para o outro e caminhar rumo ao que se determina, mesmo de forma inusitada: “Eu encontrara uma ponta de novelo, não tudo; o resto, ainda hoje desenrolo ao desenhar meus tapetes, escolhendo fios, observando texturas, projetando tentáculos no adeus, na surpresa, no terror, e quase sempre na beleza final” (p. 117).

Em *A Sentinela*, o discurso da narradora se constrói a partir de um olhar que se instala no tecido ficcional para reestruturar as perdas que ficaram em alguma curva do percurso. Apesar de todas as intempéries, Nora se coloca na posição de se reconstruir sempre, lançando o olhar para um passado que borda e tece o presente:

E então eu vi que o amor não tinha acabado. Estava ali, em nós dois, pulsava nessas engrenagens ainda prontas para disparar; eram engrenagens gastas, mas nada mudara basicamente. Ainda havia o amor, o soterrado amor de tantos anos (p. 123).

Construir-se para Nora suscita ir de encontro a todos e tudo para encenar-se como sujeito que demarca o seu lugar num ambiente que, mesmo repleto de hostilidade e solidão, faz emergir a figura feminina em constante embate com as verdades patriarcais impostas pelo sujeito masculino (Mateus) que se enuncia para legitimar o seu discurso, muitas vezes fragmentado pela autoridade exercida por Elsa:

Mas Elsa podia chegar a qualquer momento, Mateus nunca a mandava embora, ela interromperia minha felicidade, sem complacência. E Mateus não pareceria aborrecido: ao contrário, levantaria para ela uns olhos carinhosos, como nunca voltara para mim; pegava a mão dela, beijava, e quando ela me criticava, nunca me dava qualquer sinal de solidariedade (p. 67).

A Sentinela mostra a narradora em busca do seu espaço de enunciação, mesmo ceifada pelo desafeto e indiferença que permeiam os discursos tanto do feminino,

representado por Nora quanto do masculino, na voz de Mateus. Para Nora, resta apenas ousar e tentar, ações que se traduzem na força que ela imprime a si mesma em toda a narrativa, com responsabilidade para projetar o seu próprio caminho, por mais que se pareça sinuoso.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Ana Vicentini de. **A metáfora paterna:** na psicanálise e na literatura. Brasília: Edunb, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro.** Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo.** São Paulo: Iluminuras, 1990.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** 2. ed. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo.** 6. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 1 e 2.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo.** São Paulo: Siciliano, 1993.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft.** São Paulo: Annablume, 1996.

CUNHA, Helena Parente. **Mulher no espelho.** São Paulo: Art Editora, 1985.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo.** Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro. UFRJ, 1997.

LUFT, Lya. **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendência e impasses**: o feminismo como crítica cultural. Trad. Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. 2. ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

RENDAS E BORDADOS:

O LIRISMO DE FLORBELA ESPANCA

Iracema Goor Xavier*

“(...) as rendas, os bordados, a pintura, tudo isso que eu admiro e adoro em todas as mãos de mulher, não se dão bem nas minhas, (...) E pensando bem, minha querida, não há tudo isso nos meus livros? Música e canto, bordados e rendas... que delícia e que finura em certos versos... que encanto e que magia em certas frases!... (...)”.

(Florbelá Espanca- carta n.9)

Falar em rendas e bordados em poesia é comparar a linguagem poética a um fio delicado que aos poucos vai criando formas, as mais diversas. São tramas, que formam desenhos de todas as simetrias, da mesma forma é a palavra que pode parecer muito simples e transparente e, ao mesmo tempo, ser carregada de significado. A poeta usa a transparência das rendas e o artesanato dos bordados para costurar as palavras, pespontar os pensamentos, tecer as emoções e bordar os sentimentos. Através de analogias, sente e vive os estados da alma.

Florbelá Espanca tem uma presença marcante na literatura portuguesa. É conhecida popularmente como a poeta do amor, da sensualidade, da libertação dos instintos, mas não para por aí. Além desses temas que denotam o amor-paixão, o horizonte da poética de Florbelá vai bem mais longe. Ela é também a poeta da dor, mas da dor existencial, de uma tristeza profunda tornada ainda maior pela incessante angústia das frustrações da vida. É a poeta do tempo, desse tempo que passa e que é preciso absorver intensamente o instante, que escorre por entre os dedos. Diversos temas invadem o universo de sua poética, principalmente o amor, a dor, e a morte, que ora é repelida com horror, ora é desejada ardentemente. A poesia como destino e a tragédia de ser poeta também estão presentes em seus versos, assim como a mocidade, sempre ameaçada pela velhice.

* Xavier, I.G. Pós-graduada em Teoria e Crítica literária pela PUC de São Paulo. Faz parte do Grupo de Pesquisa do CNPQ: Figurações do feminino: Florbelá Espanca et alii, liderado pela Profª. Drª. Maria Lúcia Dal Farra. poetagoor@yahoo.com.br.

É fato incontestável que Florbela Espanca é considerada uma das maiores poetisas portuguesas e surpreende, de certo modo, uma poeta, considerada apenas pelo ângulo do amor-paixão e erótico, tenha conseguido manter sua poesia presente até os dias de hoje.

O objeto dessa pesquisa surgiu a partir da observação de seus sonetos, que, aparentemente, demonstram um lirismo pouco metafórico, em que se prevê a comunicabilidade fácil, que nos levaria a pensar num trabalho poético de menor envergadura.

Mas se assim o fosse, seria sua obra tão estudada por críticos e poetisas? Qual é a singularidade do lirismo de Florbela Espanca? O que faz sua poesia perdurar para além da biografia?

Diante dessa problemática uma hipótese se levanta: Existe um ocultamento intencional dos artifícios de construção da linguagem poética de Florbela Espanca, que gera a naturalidade. Sua poética esconde os artifícios em prol da fluidez e da espontaneidade expressiva, que determina a proximidade, o encanto, a identificação e o prazer de seus versos.

A fundamentação teórica utilizada para nortear este estudo estará centrada em Ezra Pound, Paul Valéry e Roman Jakobson, no que se refere à conceituação sobre a especificidade da linguagem poética.

Para a análise dessa hipótese foram escolhidos alguns poemas, mas conscientes da ambição de nosso propósito e do limite de tempo de que dispomos nos centraremos apenas na análise do poema: Rústica do Livro *Charneca em Flor* (1932).

Conhecendo Florbela Espanca

Em 1894, no dia 08 de dezembro, nasce em Vila Viçosa (Alentejo) Flor Bela d'Alma da Conceição Espanca, filha de Antônia da Conceição Lobo e de João Maria Espanca.

Em 1908, com a morte de Antônia da Conceição Lobo, a família muda-se para Évora, onde Florbela dá continuidade a seus estudos no Liceu e em 1913 interrompe seus estudos para se casar com Alberto de Jesus Silva Moutinho.

Em 1916, Florbela dá início ao Livro *Trocando Olhares* que contém 88 poemas e 3 contos, que foram produzidos entre 10 de maio de 1915 e 30 de abril de 1917. Nesse caderno estão contidos os projetos *Trocando Olhares*, *Alma de Portugal*, *O Livro d'Ele*, *Minha Terra* e *Meu Amor*. Desses manuscritos extraiu as antologias *Primeiros Passos* (1916) e *Primeiros Versos* (1917) em que se empenha para sua estreia literária inutilmente. Faz colaborações no *Modas e Bordados* (suplemento de O Século de Lisboa) em *Notícias de Évora* e em *A Voz Pública*.

Em 1917, matricula-se na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, e em 1919 publica o *Livro de Mágoas*, com 32 sonetos com 200 exemplares franqueados pelo pai.

Em 1920, abandona a Faculdade e em 1921 divorcia-se de Alberto Moutinho, casa-se em 29 de junho do mesmo ano com Antonio José Marques Guimarães, alferes de artilharia da Guarda Republicana, e passa a residir no Porto.

Em 1923, publica o Livro de *Sóror Saudade* sua segunda coletânea composta de 36 sonetos e editada pela Tipografia A Americana de Lisboa, também com 200 exemplares custeados pelo pai João Maria Espanca.

Em 1925, divorcia-se de Guimarães e casa-se, após alguns meses, com o médico Mário Pereira Lage, com o qual viverá até o fim de sua vida.

Em 1927, fica pronto o livro *Charneca em Flor* e prepara um volume de contos. Inicia a tarefa de tradutora de romances para a Civilização do Porto, no entanto não encontra editor. Neste mesmo ano morre seu irmão Apeles. Florbela não consegue absorver a morte do irmão e inconsolável com a tragédia se põe a produzir sem parar os contos de *As Máscaras do Destino* que foi publicado em 1931.

Em 1930, começa a escrever o Diário do último ano de sua vida, que só virá à tona em 1981. Nesse mesmo ano, dá início à correspondência com o professor Guido Batelli, italiano que estava em visita à Universidade de Coimbra. Em 8 de dezembro, data em que completaria 36 anos, Florbela se suicida.

Em 1931, o professor Guido Batelli publica o *Charneca em Flor*, que Florbela havia lhe confiado antes de sua morte e acrescenta uma segunda edição de *Reliquiae*. No mesmo ano, publica o *Juvenília* e as *Cartas de Florbela Espanca à Dona Júlia Alves e a Guido Batteli*.

Em 1949, José Emídio Amaro e Azinhal Abelho publicam as *Cartas de Florbela Espanca*.

Florbela não é classificada dentro de nenhum movimento específico, embora sendo contemporânea do movimento modernista liderado por Fernando Pessoa e pelo grupo do “Orfheu”. Florbela optou por se manter à margem dessas propostas estéticas de vanguarda, recuperando o uso do soneto, uma forma poética clássica. A razão para manter essa distância face a um movimento que agitou como poucos o mundo das letras em Portugal, prende-se, talvez, ao fato de o modernismo afastar-se da tradição poética herdada do passado, que Florbela tanto admirava. Mesmo assim, sua imagem causou grande influência entre os neorrealistas portugueses como Manuel da Fonseca, que lhe presta homenagem no poema

“Para um poema a Florbela”, exaltando nela a mulher “que ensinou o povo a cantar”. Por outro lado, muitos a consideram neorromântica, no entanto, ela mesma jamais quis se enquadrar em nenhum movimento específico.

Naturalidade e Ocultamento do Artesanato Poético

Falar em uma poesia comunicativa e fluida remete-nos a uma poesia transparente, ou melhor, a um lirismo pouco metaforizado em que a palavra facilmente é absorvida. Mas o simples pode esconder o trabalho com a palavra poética carregada de significados. Ao olhar para o poema, vamos descobrindo o que está oculto, propositalmente, pelo poetar. “E estou firmemente convicto de que se pode aprender mais sobre poesia conhecendo e examinando realmente alguns dos melhores poemas do que borboleteando em torno de um grande número deles”. (POUND, 1961, p.45).

No corpo do poema, segundo Pound entrelaçam-se três procedimentos capazes de carregar as palavras de significado a melopéia, a fanopéia e a logopéia. O primeiro evoca a dimensão sonora do poema, os recursos melódicos que o aproximam da música, da dança (rimas, aliterações, assonâncias, repetições, metrificação); o segundo, a fanopéia, leva-nos às imagens visuais que são acionadas pelas palavras plenas de sugestões visuais; o último, a logopéia, remete-nos à dança das ideias, no texto poético, e aqui, podemos evocar a dimensão reflexiva da poesia. Esses três níveis estão intimamente associados e comporiam o corpo do poema. Ler o poema ou escrevê-lo é buscar a indissociabilidade entre eles.

O exercício de leitura poética nos pede tempo. O tempo de convívio com o poema é outro, ele nos pede uma mudança diante da língua, que escutemos as palavras, que as vejamos, que saíamos da miragem de um sentido fixo e de uma palavra transparente, que nos remeteria para algo fora dela mesma.

Podemos observar a presença desses traços no soneto abaixo:

Rústica

Ser a moça mais linda do povoado,

Pisar sempre contente o mesmo trilho

Ver descer sobre o ninho aconchegado

A benção do Senhor em cada filho

Um vestido de chita bem lavado,
Cheirando a alfazema e a tomilho...
-Com o luar matar a sede ao gado,
Dar as pombas o sol num grão de milho...

Ser pura como a água da cisterna,
Ter confiança numa vida eterna
Ao descer a “terra da verdade”...

Meu Deus, dai-me essa calma, essa pobreza!
Dou por elas meu trono de princesa,
E todos os meus Reinos de Ansiedade.

A comunicabilidade se dá de imediato. A poesia, pensada com o máximo de tensão entre som e sentido, instaura a urgência da recuperação da voz. O corpo da palavra no poema oferece-nos a possibilidade da música e da dança. Podemos ler em voz alta, várias vezes, o texto poético, até percebermos a sua musicalidade, até construirmos um ritmo que confunde a nossa voz com os sinais que riscam a página em branco. Constituindo-se como som mais do que como letra, o poema transporta-nos para um período em que as palavras eram principalmente faladas e ouvidas, e nos diz que a leitura silenciosa (que exige apenas a visão) não é suficiente para apreender a multiplicidade da palavra poética. Outros sentidos são acionados por esse texto, especialmente a audição pela musicalidade criada pelas rimas, que veremos pela análise do soneto. A leitura repetida em voz alta do poema distancia-nos do ordinário, do cotidiano, do tempo e da pressa. Saímos do ritmo da urgência, do pragmatismo, e entramos em um tempo lento, no tempo da fruição poética.

Na leitura do poema, o nosso corpo é convocado pela sedução das palavras a demorar-se em seu convívio, a pensar a palavra em seu sentido mais transparente. A moça é rústica. É simples. É o que se espera de uma bela camponesa. Os quartetos estão num plano descritivo elucidando de forma concreta a vida campestre. A partir dos tercetos o eu-lírico ainda evoca a vida campestre, mas aqui se percebe uma visão mais metafísica que se

confronta com a realidade desejada nos quartetos, mas que não é alcançada, uma vez que o eu-lírico daria por elas “Meu trono de princesa / E todos os meus Reinos de ansiedade”.

Fazendo a escansão do soneto verificamos que todos os versos são decassílabos. E quanto ao ritmo dos versos, nos quartetos, segue o esquema rítmico (6-10). Já nos tercetos o ritmo começa a mudar a partir do 2º. verso de forma assimétrica, como era de se esperar frente à mudança do sentido nos tercetos.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ser/ a/ mo/ça/ mais/ lin/da/ do/ po/voa/do

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pi/sar/, sem/pre/ con/ten/te ,o/ mes/mo /tri/lho,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ver/ des/cer /so/bre o/ ni/nho a/con/che/ga/do

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A/ bên/cão/ do/ Se/nhor/ em/ ca/da/ fi/lho.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Um/ ves/ti/do/de/ chi/ta/ bem/ la/va/do/,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Chei/ran/do/ a al/fa/ ze/ma/ e a / to/mi /lho...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

— Com/ o/lu/ar/ma/tar a/ se/de/ ao/ ga/do

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Dar/ às/pom/ bas/ o /sol/num / grão/de/ mi/lho...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ser/ pu/ra co/mo/ a á/gua/ da/ cis/ter/na,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ter/ con/fi/an/ça/ nu/ma vi/da/ eter/na

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Quan/do/ des/cer/ à/ “te/rra/da/ver /da/de”...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Meu/ Deus,/ daí/me es/ta/cal/ma, es/ta/ po/bre/za!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Dou / por/ e/las/meu/tro/ no /de/ Prin/ ce/sa,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E/ to/dos/ os/ meus/Rei/nos /de An/sie/da/de

Vê-se no conjunto que o soneto não apresenta uma perfeita simetria que corresponde às tensões do sentido. Os quartetos têm por base rimas consoantes e graves com o esquema ABAB e nos tercetos há uma alteração no esquema rítmico CCD/EED , preparando o verso final que dará apoio à “Chave de Ouro”.

Outro ponto a destacar com relação ao ritmo é que em alguns versos a rima é valorizada pelo eco que a mesma sílaba faz no interior de outras palavras como: “Ver descer sobre o ninho aconchegado /Pisar sempre contente o mesmo trilho/ Com o luar matar a sede ao gado”. O jogo sonoro é acentuado e a melopéia toma corpo dentro do soneto.

Quanto ao nível lexical existe uma predominância de verbos no infinitivo o que pode dar o sentido da continuidade da vida. No primeiro quarteto os verbos: Ser/Pisar/Ver/Descer e no primeiro terceto Ser/Ter/Chegar, apontam para o desejo do eu-lírico. Já no segundo quarteto e no segundo terceto os verbos estão no gerúndio e no presente: Cheirando/Dou, esses verbos trazem uma proximidade em que o eu-lírico traz para si a realidade.

Quanto às imagens visuais sugeridas vemos uma camponesa com a sua rotina e seus afazeres, levantando muito cedo, tão cedo que encontra ainda o luar para matar a sede do gado e, logo depois, os primeiros raios de sol, trazem o alimento das pombas. O cenário está todo montado. O campo traz uma série de imagens ao soneto: povoado/rio (ninho) vestido de chita/milho/cisterna/gado, todas essas palavras vão criando uma atmosfera rústica, ao mesmo tempo, que vão sugerindo as sensações olfativas: alfazema/tomilho. É nesse ambiente campestre e puro “Pura como a água da cisterna” que está essa moça que acredita em Deus e em uma vida eterna . Temos uma donzela perfeita, um povoado tranquilo abençoado por Deus, em que tudo está em seu lugar- inclusive o papel da mulher, nessa sociedade. Neste ponto, podemos observar as três modalidades de poesia elucidadas por Pound. Vemos a

fanopéia nas projeções de imagens, posteriormente a logopéia toma corpo nos tercetos e a melopéia está presente no som e no ritmo orientando o significado do poema.

O final do soneto, em seu último terceto, traz como “chave de ouro” uma triste constatação, ao dizer: “Meu Deus, dai-me essa calma essa pobreza”, a impossibilidade do eu lírico retornar a uma paisagem campesina e ingênua.

Como podemos observar na análise sonora, rítmica e nas imagens o soneto é transparente aos olhos de quem o lê, mas é minuciosamente construído internamente, trazendo um trabalho de artesão a tecer cada rima, cada palavra, para conseguir o efeito desejado.

Consciente da situação histórica feminina, Florbela construiu as rendas transparentes dentro de sua poesia, sem deixar de desenhar e criar imagens carregadas de significação através de seus versos, ao mesmo tempo em que se utilizou de tecidos leves para bordar com suas palavras, uma voz plangente e confessional. Encontrou o seu próprio ritmo sem se submeter às “grades” das escolas literárias.

A hipótese deste trabalho deixa evidente que a construção poética elaborada por Florbela, no soneto analisado, é transparente, mas é elaborada dentro de um trabalho árduo construído pelo poeta, para passar essa naturalidade e fluidez aparente, uma vez que existe, atrás de uma suposta transparência, todo um trabalho de versejar. A poeta trabalha com uma linguagem sonora, rítmica e imagética, em que as palavras e seus significados se dispõem em arranjos que presentificam ideias e emoções diversas naqueles que leem seus versos.

Diante de um poema, sente-se bem que há pouca chance de que um homem, por mais bem-dotado que seja, possa improvisar para sempre, sem outro trabalho além daquele de escrever ou de ditar um sistema contínuo e completo de criações felizes. Como os vestígios do esforço, as repetições, as correções, a quantidade de tempo, os dias ruins e os desgostos desapareceram, apagados pela suprema volta do espírito para sua obra, algumas pessoas, vendo apenas a perfeição do resultado, consideram o resultado uma espécie de prodígio, denominado por elas INSPIRAÇÃO. (VALÉRY, 1993 p. 215)

Na lição de mestre de Valéry, o poeta realiza esse trabalho de lapidar as palavras, tirando delas o máximo de significado e é conscientemente capaz de raciocínio exato e de pensamento abstrato. É o que faz Florbela, ao utilizar uma linguagem que gera naturalidade, ela constrói uma identificação, que encanta o leitor e que o leva a sentir o prazer da poesia, sem que este perceba o artesanato poético que está nas entrelinhas do poema. Nesse sentido, a poesia de Florbela ganha força e amplitude ao ampliar os sentimentos e percepções por meio de uma relação de analogia entre o sentimento e o pensamento; a razão e a emoção

materializadas na palavra poética. Ao passar de uma poesia mais leve com poucas metáforas, a uma poesia mais condensada e carregada de significados, Florbela vai deixando pistas de sua personalidade nada submissa, que quer deixar marcas de transgressividade de regras sociais impostas.

REFERÊNCIAS

BESSA-LUÍS, Agustina. **A vida e a obra de Florbela Espanca**. 2ª. ed. Coleção “ A obra e o homem”. Lisboa: Arcádia, 1979.

CANDIDO, Antonio . O Estudo Analítico do poema. 4ª 4ª. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica** 1ª. ed. São Paulo: Ática, 1985.

DAL FARRA, M.Lúcia. **A condição feminina na obra de Florbela Espanca**. A cidade de Évora, nos. 69 e 70, p.51-61. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1986-1987.

_____. **Estudo introdutório, organização e notas**. In: ESPANCA, F. Poemas de Florbela Espanca. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)**, FLORBELA, A INSTITUCIONAL. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Florbela Espanca**. Coleção Nossos Clássicos. 1ª. ed. Rio de Janeiro: AGIR, 2002.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos** 13ª. ed. São Paulo: Ática, 2005

JAKOBSON, R. O. **Linguística e Comunicação** . Trad. De I.Blikstein e J.P.Paes. São Paulo: Cultrix, 1988.

MASSAUD, Moisés. **A Criação Poética**. 8ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética** . 8ª. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos- Tradução de : Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução Maiza M.Siqueira . São Paulo: Iluminuras, 1991.

OS CONTOS NA REVISTA *NUEVO TEATRO CRÍTICO*: OS DISCURSOS FICCIONAIS SOBRE A MULHER NO SÉC.XIX

Isabela Roque Loureiro*

Na sociedade espanhola do século XIX, a preponderância masculina teve todas as condições para seu pleno exercício. Em *La dominación masculina y otros ensayos*, Pierre Bourdieu (2010, p.48-49) afirma que a preeminência universalmente reconhecida aos homens se afirmou na objetividade das estruturas sociais e das atividades produtivas e reprodutivas, e se baseou em uma divisão sexual do trabalho de produção e reprodução biológico e social que conferia ao homem a melhor parte. Essa divisão sexual, da qual se ocupa Pierre Bourdieu em muitos dos seus ensaios sobre o domínio masculino, encontrou-se estritamente vinculada a uma ordem social que, segundo ele, funcionava como uma imensa máquina simbólica (Ibidem, p.21). Essa, por sua vez, tendia a ratificar a preponderância do homem e a submissão da mulher, marcando, assim, a existência de uma sociedade predominantemente desigual e machista, à medida que desconsiderava as potencialidades femininas e suas habilidades para outros trabalhos que não estivessem relacionados apenas às tarefas do lar e ao cuidado da família.

Os argumentos ideológicos usados para excluir as mulheres do direito à cidadania possuíam fundamentos muito antigos. Recaíam majoritariamente sobre a crença de que elas eram, por natureza, seres inferiores por carecerem de racionalidade superior, e essa condição de inferioridade ou de minoria moral as impediam de fazer parte da cidadania e, portanto, de serem objetos de direitos e deveres jurídicos e políticos (CANTERLA, 2002, p.20). Isso fez com que muitas escritoras espanholas tomassem a palavra para si, de forma a pleitear, através da escrita de textos impressos, uma imediata revalorização da mulher. E, mesmo diante de certa resistência masculina, elas encontraram nas atividades jornalísticas um caminho para serem percebidas. Foi, então, que passaram a conceber a imprensa como um oportuno meio para defender seus ideais e impulsionar campanhas a favor de causas que acreditavam ser necessárias para o desenvolvimento da sociedade espanhola.

* Isabela Roque Loureiro graduou-se em Letras (Português/ Espanhol) pela UFRJ. Coursou o mestrado e o doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ, na área de Estudos Literários. Atuou como professora de Língua e Literatura espanholas na Faculdade de Letras da UFRJ e como professora de espanhol no IFRJ. Atualmente é professora pesquisadora do PNPD/CAPES na UFRJ.

Os veículos de comunicação de massa atuam como significativas ferramentas de representação social (TEIXEIRA & VALÉRIO, 2007). Através da análise de jornais ou revistas de qualquer período, é possível obter uma noção geral de como se comporta uma sociedade em determinado período, pois neles encontramos explícitos e bem determinados os costumes, as ideologias, os hábitos, as formas de vida e, principalmente, a multiplicidade de vozes e de pontos de vista que caracterizam a heteroglossia social (BAKHTIN, 2008).

Atualmente é possível encontrar, nos sites da Biblioteca Nacional da Espanha e da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, inúmeras publicações oitocentistas digitalizadas, e ter livre acesso a esses periódicos permitiu-nos uma maior aproximação com o imaginário da época. Segundo Michel Maffesoli (2001), herdeiro intelectual de Gilbert Durand, o imaginário representa uma força social de ordem espiritual, ou seja, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, embora não mensurável, e que se mantém, concomitantemente, impalpável e real. Logo, não se trata de algo meramente racional, sociológico ou psicológico, mas sim de algo capaz de transcender o indivíduo e a própria sociedade, de forma a contagiar o coletivo, ou pelo menos parte dele. Daí a noção de imaginário estar intrinsecamente relacionada à ideia de coletividade. Vejamos:

Pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual (Ibidem, p.76).

Em sua obra, fica nítida a defesa da natureza coletiva e social do imaginário, perspectiva que se aproxima também das noções apresentadas por Patrick Legros e outros autores na obra *Sociologia do imaginário* (2007), que definem o imaginário como fenômeno coletivo, social e histórico, devido ao fato dele circular através da história, das culturas e dos grupos sociais (LEGROS *et al.*, p.10). E por atuar como elemento instituidor de vínculos, que une e liga numa mesma atmosfera, também se torna imprescindível chamar atenção para sua natureza essencialmente interativa: “o imaginário, certamente, funciona pela interação. Por isso, a palavra interatividade faz tanto sentido na ordem imaginária” (Ibidem, p.77).

Michel Maffesoli afirma que:

Não há domínio que esteja indene da ambiência afetual do momento. A política, evidentemente, que se tornou um vasto espetáculo de variedades que funcionam mais sobre a emoção e a sedução do que sobre a convicção ideológica; mas, igualmente, o trabalho, onde a energia libidinal exerce um papel importante; e não esquecendo todas as efervescências musicais e esportivas que são tudo menos racionais. Tudo isso mostra que existe uma dialética entre o conhecimento e a experiência dos sentidos (MAFFESOLI, 1998, p.192).

Assim, vemos que o imaginário tudo contamina, tudo permeia, e é desse imaginário, capaz de contagiar até mesmo as esferas mais racionais, como a política, que se alimenta a sociedade.

Tratar do Jornalismo no século XIX, assim como da Literatura produzida nesse período, requer, de nossa parte, reconhecer a importância e o significativo papel dessas construções mentais na criação de novas formações discursivas para representar a <<modernidade>>, o moderno, o novo sujeito social, tal como nos assinala a escritora e crítica literária Iris M. Zavala (1990, p.10), que percebe o texto como forma articulada de representação do imaginário social. Assim como Zavala, também entendemos o texto como uma importante fonte de criação e reprodução de imaginários sociais, compartilhados, segundo Gislene Silva (2010, p.249), “por todos os sujeitos envolvidos no universo das notícias, sejam repórteres, leitores/receptores, fontes, publicitários, proprietários de veículos noticiosos, editores, anunciantes”.

Tanto os textos ficcionais como os jornalísticos apresentam uma indiscutível diversidade social de linguagens, que são nossas principais fontes de conhecimento da cultura (ou do mundo da significação) de um povo e das distinções ou divisões que aí se praticam. E por serem produtos linguísticos e culturais, reflexos de valores sociais, ideológicos, temporais, estéticos e morais (BAKTHIN, 2006), vemos neles a presença de:

[...] dialetos sociais, de maneirismos típicos de determinados grupos, de gírias profissionais, de linguagem de gêneros, de fala das gerações, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens do dia-a-dia, enfim, de toda a estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica. (BAKTHIN, 1988, p.74/75).

E para melhor apresentar os diversos imaginários sociodiscursivos que versam sobre a mulher e sobre o papel dela na sociedade espanhola, tomamos como referência a revista espanhola *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), organizada e financiada pela escritora Emilia Pardo Bazán (1851-1921), considerada a melhor romancista espanhola do século XIX e uma das escritoras mais significativas da história literária do país, em razão de sua portentosa

produção literária, composta por romances, contos, livros de viagens, obras dramáticas, composições poética e numerosas contribuições jornalísticas.

Pardo Bazán também foi uma das mais importantes vozes do feminismo na Espanha do séc. XIX. A partir de sua obra e de sua própria vida, fez questão de difundir a promoção social e cultural da mulher espanhola, reconhecendo a capacidade dela para exercer os mesmos ofícios ocupados pelos homens na sociedade. Para Juan Paredes Nuñez (1992, p.309), a escritora galega assumiu um importante papel de propagandista do movimento na Espanha. Assim como Concepción Arenal e Belén de Sárraga- duas outras relevantes vozes na difusão do feminismo no país- Pardo Bazán manteve-se ativamente em contato com os principais círculos feministas na França e na Inglaterra, dialogando com importantes conceitos e teorias sobre a emancipação da mulher. Também se manteve interessada sobre o representativo movimento feminista norte-americano, e contrastando a situação da mulher nesses países, onde o feminismo havia conquistado ampla aceitação, com a condição da mulher espanhola, ainda fortemente oprimida por uma mentalidade conservadora e patriarcal, percebeu, como escritora, ser essencial o seu engajamento no movimento.

A criação *Nuevo Teatro Crítico* foi indubitavelmente uma das mais importantes provas da natureza empreendedora de Emilia Pardo Bazán. A escritora não só escreveu todas as seções como também se responsabilizou pela parte financeira, custeando as despesas da revista com parte dos recursos que herdara do pai. O título da publicação foi uma homenagem da Condessa ao padre Benito Jerónimo Feijoo, autor de *Teatro Crítico Universal*, cujos nove volumes foram publicados entre 1726 e 1740. A revista, disponível no site da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, mais especificamente no Portal dedicado às Escritoras Espanholas, organizado por M^a Ángeles Ayala Aracil, contém trinta números que foram publicados entre 1º de janeiro de 1891 e 30 de dezembro de 1893.

O conteúdo diversificado é um dos aspectos mais interessantes de *Nuevo Teatro Crítico*, que se encontra dividida em duas seções: as variáveis e as fixas. Na primeira, Emilia Pardo Bazán dedicava-se a viagens, história, movimento religioso e a crônicas diversas. Já nas seções fixas, o espaço era dedicado à publicação de contos, romances, de estudos críticos sobre obras literárias, dramas ou comédias recentes, biografias, necrologia de importantes autores nacionais e estrangeiros, e ainda de um estudo sobre uma questão social ou política da atualidade, e foi justamente nessa seção fixa que os contos os “Los huevos arrefaldados” (18 de junho de 1892), “En tranvía” (19 de julho de 1892) e “La estéril” (26 de fevereiro de 1893), foram publicados. O primeiro deles foi divulgado anteriormente em *El Imparcial*,

publicação de cunho liberal fundada por Eduardo Gasset y Artime, em 1867, tal como assinala Pardo Bazán na nota que acompanha o título: “Este conto foi publicado faz tempo nas *Segundas* de *El Imparcial*. Lembre-se, leitor, que as dezesseis páginas de aumento gratuito não são forçosamente inéditas” (NTC, 18 de junho de 1892, p.7)¹. Nele, dona Emília tratou fundamentalmente da violência de gênero e da subordinação feminina à figura masculina.

A trama gira em torno dos constantes maus-tratos sofridos pela aldeã Martina, uma figura muito amável, honesta e sempre solícita para satisfazer os inumeráveis caprichos do bruto e perverso marido, o carreteiro D. Pedro, que não hesitava em feri-la verbal e, sobretudo, fisicamente. Há no conto, uma grande dose de descritivismo, possivelmente explicada pela orientação realista/ naturalista de Pardo Bazán. Percebemos ser intencional a exposição detalhada das personagens, principalmente de Martina, figura a qual o narrador, o sobrinho de Pedro, dedica especial atenção, por se tratar da mulher mais íntegra de toda aldeia: “Procurava não cometer o menor descuido; era ativa, solícita, afetuosa, incansável, a mulher mais cabal de toda a aldeia” (NTC, 18 de junho de 1892, p.5)².

Além da voz do narrador, deparamo-nos com outras vozes no relato: as das personagens. Diversas são as ocasiões em que o narrador cede a elas à palavra a fim de que expressem diretamente suas angústias, seus desejos, seus pontos de vista, enfim, o fluxo imediato de suas consciências. Elas também se tornam significativas enunciantes, o que acentua o caráter polifônico do texto, compreendido por Roland Barthes como “trança”, como “tecido”, uma vez que “cada fio, cada código é uma voz; estas vozes trançadas– ou trançantes– formam a escrita” (BARTHES, 1980, p.135)³.

Assim como o narrador, o taberneiro Roque, “homem viúvo, de tão benigno caráter como áspero e ingrato era o de Pedro” (Ibidem, p.7)⁴, também nos evidencia a natureza bondosa e voluntariosa de Martina, quem ele julgara ser “[...] a melhor jovem de toda a aldeia e até, talvez, de Lugo. Y luego, tan trabajadora, limpia como el oro, mansita como el agua” (Ibidem, p.7)⁵. Era Roque um ouvinte paciente e escutava com interesse e piedade a conturbada relação da amiga com Pedro, e sempre que ela o procurava, ele se prontificava em ajudá-la e dar-lhe bons conselhos e palavras de simpatia e compaixão.

1 “Este cuento se ha publicado hace tiempo en *Los Lunes* de *El Imparcial*. Recuerde el lector que las diez y seis páginas de aumento gratuito no han de ser forzosamente inéditas”.

2 “Procuraba no incurrir en el menor descuido; era activa, solícita, afectuosa, incansable, la mujer más cabal de toda la aldea”.

3 “cada hilo, cada código es una voz; estas voces trenzadas– o trenzantes– forman la escritura”.

4 “hombre viudo, de tan benigno carácter como agrio y desapacible era el de Pedro”.

5 “[...] la mejor moza de toda la aldea y hasta, si a mano viene, de Lugo. Y luego, tan trabajadora, limpia como el oro, mansita como el agua”.

Em nome da amizade, Martina pediu ao amigo que conversasse com o esposo na tentativa de descobrir as queixas que tanto o incomodava. Roque o fez e lhe disse que não havia motivos para gigantesca atrocidade. Para o taberneiro, tratava-se apenas de “[...] fantasias, desejos, extravagâncias... Que o caldo estava salgado, e ele gostava de pouco sal Que o pão estava meio cru [...]” (Ibidem, p.8)⁶. Mesmo diante de todas as críticas infundadas, a personagem, por nenhum momento, mostrou-se inconformada, nem tampouco indignada com a violência sofrida, pelo contrário, apresentou-se disposta a reparar qualquer que fosse a reclamação na tentativa de agradar o esposo, comportamento que revela a submissão ao marido.

O narrador comenta que o andamento da casa era perfeito: “a comida era saborosa, dentro de sua pobreza; os pisos estavam varridos como o oro, e nem com roldanas e guinchos era possível arrancar os botões do colete do tio Pedro” (Ibidem, p.8)⁷. Não obstante, o carreteiro manteve-se indiferente ao esforço descomunal de Martina para satisfazer os seus mais excêntricos caprichos, e, motivado unicamente pela perversidade, não deu repouso à dedicada mulher. O ápice da tortura empreendida pelo maquiavélico marido se consolida na cena em que ele chega a casa para jantar e não encontra na mesa o prato exigido por ele. Para as refeições do casal, Martina geralmente preparava uma sopa e um prato com os ovos frescos, provenientes das galinhas que mantinham no curral.

A personagem esforçava-se em variar os ovos, apresentando-os às vezes fritos, cozidos, outras vezes em forma de tortilhas. Enfadado com as opções, Pedro arbitrariamente ordenou que a esposa lhe preparasse <<huevos arrefalfados>>, prato que simplesmente não existe. Preocupada com uma agressiva reação do cônjuge, a mulher não se atreveu a perguntar-lhe que tipo de comida era aquela e decidiu, então, preparar os ovos de outra forma. Fez para o marido uma saborosa receita que havia aprendido com uma vizinha, antiga cozinheira de um rico fazendeiro de Lugo. Os ovos preparados por ela estavam deliciosos, e como resposta à preciosa atenção de Martina, Pedro decide castigá-la com consecutivos e atroz golpes. Gravemente ferida, a personagem pede socorro e, em seguida, foge de casa.

A crueldade de Pedro é incontrolável, e nem mesmo a invocação feita pela mulher aos santos, São Pedro e São Paulo, pelos quais os habitantes do povoado professavam fervorosa devoção, puderam impedi-lo de prosseguir com a vilipendiosa tortura. Martina refugiou-se na

6 “[...] fantasías, antojos, rarezas... Que el caldo estaba salado, y a él le gusta con poca sal... Que el pan estaba medio crudo [...]”.

7 “la comida era gustosa, dentro de su pobreza; los suelos estaban barridos como el oro, y ni con poleas y cabrias se podían arrancar los botones del *chaleque* del tío Pedro”.

taberna de Roque e lhe contou o lamentável episódio da agressão. Pela primeira vez, reconheceu ver a maldade entranhada nas veias do marido. Demonstrou estar convencida de que as persistentes e injustificáveis surras do marido podiam ser explicadas pela falta de temor a Deus, e por não suportar mais os maus-tratos verbais e físicos, aceitou o vingativo plano idealizado pelo astuto taberneiro.

A aceitação de Martina a um plano que ambicionava dar um inesperado e inesquecível corretivo no marido agressor evidenciou-nos uma importante transformação. A personagem abandona a inicial condição de passividade e passa a adotar uma postura mais crítica que a leva declarar uma manifesta indignação e a revolta. Além das ofensas verbais, Martina anuncia ao esposo a proximidade de um castigo que será brevemente realizado pelos apóstolos São Pedro e São Paulo contra as constantes e atrozes agressões realizadas, de forma impiedosa, por Pedro: “[...] os vi tão claros assim como estou vendo-te, e com o mar de anjos em torno, e umas caras muito respeitosas, e umas barbas que davam devoção; e me disseram que em breve eles acertarão as contas contigo por estar crucificando-me” (Ibidem, p.15)⁸. É importante comentar que esse estratégico anúncio fazia parte do burlesco plano idealizado por eles, que também contou com a presença de outro integrante: o barbeiro amigo de Roque. E entre “lascas de bacalhau e copos de aguardente, elaboraram a brincadeira que executariam naquela mesma noite” (Ibidem, p.16)⁹.

A “brincadeira” consistia em dar a Pedro uma violenta lição, de forma que ele nunca mais agredisse Martina. Com ajuda dela, o taberneiro e o barbeiro se fantasiaram de São Paulo e São Pedro, só que ao invés da espada e das chaves, os falsos apóstolos carregavam consideráveis e temíveis barras de madeira. Essas foram lançadas, de forma compassada, sobre as costas do perverso esposo, enquanto eles gritavam euforicamente: “-Bate, São Pedro! -Bate, São Paulo! -Estes são os ovos.-!-*Arrefalfadoos!*” (Ibidem, p.18)¹⁰.

O plano fora executado conforme haviam planejado. Pedro ficou completamente debilitado e tardou a recuperar-se da “lição”: passou quinze dias na cama sem poder movimentar-se. O espancamento só não foi mais severo em razão do pedido de Martina que, segundo o narrador, teve escrúpulo e lhes rogou, com suplicante voz, que não deixassem Pedro inválido, já que ele era quem trabalhava e sustentava a casa e os filhos. Desejava apenas que os companheiros o corrigissem com vigor, para que ele soubesse o quanto era

8 “[...] los vi tan claros como te estoy viendo, y con la mar de angelitos alrededor, y unas caras muy respetuosas, y unas barbas que metían devoción; y me dijeron que ya te ajustarán ellos las cuentas por estarme crucificando”.

9 “tajada de bacalao y copa de aguardiente, trazaron la broma que habían de ejecutar aquella misma noche”.

10 “-¡Pega tú, San Pedro!, -¡Pega tú, San Pablo! -¡Estos son los huevos...!-¡*Arrefalfadoos!*”.

doloroso ser maltratada: “Castiguem-no um pouco, para que ele saiba como dói” (Ibidem, p.16)¹¹.

O pedido feito pela personagem, além de evidenciar o desejo de ver o marido ser punido pelos atrozes crimes cometidos, revelou-nos a condição de dependência vivida por ela, similar a de muitas mulheres pobres na Espanha, que em razão de não serem instruídas e de não possuírem um ofício que desse a elas condições de trabalhar e de viver dignamente, não tinham meios de se emancipar. A personagem, mãe de cinco filhos, era uma humilde camponesa, e desprovida de ilustração e de posses, reconhecia a dependência financeira em que se encontrava, já que o marido era o único provedor da família.

Martina era consciente de sua desprivilegiada posição social. Por suas palavras e atitudes, é possível perceber o temor ao abandono e a uma vida condenada à miséria, e possivelmente tenha sido por isso que a personagem acabou se silenciando e suportando, durante tanto tempo, os terríveis abusos do esposo, o seu principal verdugo. No entanto, ainda que não pretendesse largá-lo, Martina, indignada e terrivelmente ferida, reconheceu ser necessário o castigo do marido, e a corretiva lição foi, de fato, efetiva. Depois dela houve transformação. Pedro passou a tratá-la com delicadeza, e sempre que Martina lhe apresentava carinhosamente o par de ovos do jantar, perguntando se aqueles estavam do gosto dele, o marido lhe respondia apressadamente e bastante meloso: “-Estão bons, mulherzinha; de qualquer modo estão bons” (Ibidem, p.19)¹².

No conto “En tranvía”, defrontamo-nos com um tema tão inquietante quanto o primeiro: o abandono da mulher. Através dos relatos e impressões da narradora, que também atua como personagem do conto, e das próprias personagens, o que corrobora a alternância de perspectivas na narrativa, foi possível compreender o drama vivenciado por uma mulher negra que fora vilmente abandonada pelo marido e que despertara uma imediata comoção de todos os passageiros do bonde que circulava pelas principais ruas da cidade de Salamanca.

A linda e prazerosa manhã de domingo realçava a beleza e a nobreza da tripulação que estavam a bordo do <<plebeyo tranvía>>, em especial das senhoras, que se encontravam muito bem vestidas e adornadas. Entretanto, uma figura contrastava com toda aquela admirável paisagem e público, tipicamente aristocrata, descrito pela narradora-personagem:

Notei uma só mancha na composição do bonde. É certo que era negríssima e feíssima, ainda que parecesse mais em razão do contraste. Uma mulher do povo encolhia-se em uma esquina, agasalhando entre seus braços uma criatura. [...].

¹¹ “Escarmentailo un poco, para que sepa cómo duele”.

¹² “-Bien están, mujerña; de cualquier modo están bien”.

Debilitada como uma espinha, sua manta parda, gastadíssima, marcava a escassez de seus membros: diria que ia pendurado num cabide (Ibidem, p.9)¹³.

Tratava-se de uma mulher camponesa e negra que se encontrava visivelmente debilitada. A fraqueza aparentada e as vestimentas usadas denunciavam a sórdida miséria e o cansaço de uma vida mortificada e angustiante, marcada “[...] por el encogimiento del hambre, el supremo indiferentismo del dolor, la absoluta carencia de pretensiones de la mujer a quien marchitó la adversidad y que ha renunciado por completo, no sólo a la esperanza de agradar, sino al prestigio del sexo” (Ibidem, p.10). A triste mulher carregava em seus braços uma criança, um filho, que, além de vestir roupinhas em bom estado de conservação, parecia ser limpo e lúcido, o que evidencia o cuidado da mãe que, instintivamente, apertava-o contra si, tocando-lhe suavemente com suas mãos denegridas, descarnadas e trêmulas.

A personagem também carregava amarguras e infortúnios mais profundos que a desoladora miséria que a impedia de dar ao filho uma vida melhor. Sofria de uma tristeza praticamente incurável que a fazia perder a dignidade e o amor pela vida, tal como nos revela a narradora-personagem. Vejamos:

O que vi escrito sobre aquela cara, mais que pálida, lívida; naquela boca submergida pelos cantos, onde o riso parecia não haver parecido nunca; naqueles olhos de pálpebras enfurecidas e sanguinolentas, abrasados já e sem choro refrigerante, era coisa mais terrível, mais excepcional que a miséria: era o desespero. (Ibidem, p.10-11)¹⁴.

No entanto, foi a partir da própria voz da mulher abandonada que nós, leitores, nos conscientizamos melhor sobre a desesperadora situação vivida por ela. Ao ser cobrada pelo trocador a pagar a diferença da passagem, cinco centavos, a personagem lhe comunica, com doçura, não ter o valor para completar os quinze centavos do bilhete. O cobrador, sem querer ser ríspido demais, cobra-lhe, mais uma vez, o valor devido, e a resposta foi novamente negativa. E enquanto uma das passageiras, comovidas com a cena, já se prontificava a pagar a diferença, a pobre mulher inesperadamente se levanta e confessa a todos o motivo de sua desgraça: a traição, as agressões e o abandono do marido. Citamos: “- Com ela se foi. E dá a ela tudo que ganha, e a mim, me encheu de pauladas. Na cabeça, deu-me uma paulada. Eu a

13 “Una sola mancha noté en la composición del tranvía. Es cierto que era negrísima y feísima, aunque acaso lo pareciese más en virtud del contraste. Una mujer del pueblo se acurrucaba en una esquina, agasajando entre sus brazos a una criatura. [...]. Flaca como una espina, su mantón pardusco, tan traído como llevado, marcaba la exigüidad de sus miembros: diríase que iba colgado en una percha”.

14 “Lo que vi escrito sobre aquella faz, más que pálida, lívida; en aquella boca sumida por los cantos, donde la risa parecía no haber jugado nunca; en aquellos ojos de párpados encarnizados y sanguinolentos, abrasados ya y sin llanto refrigerante, era cosa más terrible, más excepcional que la miseria: era la desesperación”.

tenho quebrada. O pior, ele partiu. Não sei onde ele está. Já faz dois meses que eu não sei” (Ibidem, p.13)¹⁵.

Após a inesperada confissão, a mulher sentou-se abatida em seu lugar. Tremia como se um furacão interior a sacudisse, e de seus olhos sanguinolentos caíram sobre suas bochechas duas ardentes e pequenas lágrimas. Articulava palavras confusas, das quais era possível perceber que se referiam ao restante das queixas e dos detalhes cruéis do drama doméstico vivido por ela. A revelação despertou imediatamente a sensibilidade de uma passageira que delicadamente pediu ao trocador que entregasse à esposa abandonada <<una peseta>>. A tripulação inteira decidiu seguir o exemplo da senhora e ajudá-la. Não obstante, a reação da mulher, diante daquela inesperada e significativa arrecadação, novamente surpreendeu a todos os passageiros. Não manifestou alegria, nem tampouco gratidão, apenas guardou o dinheiro que o trocador lhe havia posto nas mãos, e com um simples gesto feito com a cabeça indicou que se interava da esmola. E nada mais foi feito e dito por ela.

Ainda que muitos tenham interpretado o gesto como ingratidão, a narradora-personagem revela-nos que a reação da oprimida mulher passou longe disso. A ausência das palavras de agradecimento não se tratava de uma atitude soberba, de desdém, nem tampouco de incapacidade moral de reconhecer a suntuosa doação; tratava-se, pois, de uma “absorção numa dor maior, em uma ideia fixa que a mulher seguia através do espaço, com olhar visionário e o corpo em epilética trepidação” (Ibidem, p.16)¹⁶.

E foi justamente por testemunhar o aturdimento da mulher abandonada, que a narradora decidiu conversar ela na tentativa de confortá-la e incentivá-la a buscar, a partir do trabalho, uma vida melhor, em especial para o filho, que deveria ser a principal motivação dela. Era excepcionalmente por ele que a mãe deveria superar a amargura que a consumia, trabalhar e, acima de tudo, viver, e para melhor compreender as palavras da narradora-personagem, nos pareceu interessante citar o seguinte comentário:

15 “- Con ella se ha ido. Y a ella le da cuánto gana, y a mí me hartó de palos. En la cabeza me dio un palo. La tengo rota. Lo peor, que se ha ido. No sé dónde está. ¡Ya van dos meses que no sé!”.

16 “absorción en un dolor más grande, en una idea fija que la mujer seguía a través del espacio, con mirada visionaria y el cuerpo en epilética trepidación”.

-Tenha ânimo, mulher – disse-lhe energicamente-. Se seu marido não é um homem bom, não se abata por isso. Você leva um filho nos braços...; para ele deve trabalhar e viver. Por essa criatura deve tentar o que não tentaria por si mesma. Amanhã o menino aprenderá um ofício e lhe servirá de amparo. As mães não têm o direito de entregar-se ao desespero, enquanto os seus filhos vivem (Ibidem, p.18)17.

Novamente vemos que a questão do trabalho feminino ocupa um importante lugar na obra de Emilia Pardo Bazán. A autora, em diversos de seus textos, jornalísticos e ficcionais, postulava que a tão reivindicada emancipação feminina só seria possível a partir do momento que a mulher tivesse direito a uma educação transformadora e de qualidade, bem divergente da precária educação intencionalmente ofertada pelo Estado e pela Igreja, e a oportunidades no mercado de trabalho, o que lhe daria autonomia e condições de viver com dignidade.

As enérgicas palavras da narradora-personagem fizeram com que a pobre mulher saísse da momentânea letargia e cravasse nela os seus olhos irritados e secos. O penetrante olhar fora acompanhado de um gesto revelador: a apresentação da criança que, por sua vez, era cega: “[...] a mulher, agarrando a criatura, a levantou e me apresentou a ela. A luz do sol iluminava completamente sua cara e suas pupilas, abertas de par em par. Abertas, mas brancas, paralisadas, imóveis. O filho da abandonada era cego” (Ibidem, p.18-19)18. A narrativa do conto se encerra com essa cena e não nos deixa dúvidas quanto ao triste destino da personagem que, em razão do abandono do marido e da cegueira do filho, acabou entregando-se ao desespero e à infelicidade.

Sentimentos semelhantes são experimentados pela personagem principal do conto “La estéril”, publicado na edição de 26 de fevereiro de 1893. Nele, Emilia Pardo Bazán nos apresenta uma figura feminina profundamente oprimida pela vigência de um discurso patriarcal que promovia a subordinação da mulher ao domínio masculino. Diferentemente das personagens de “Los huevos arrefaldados” e de “En tranvía”, Elena, a personagem do conto “La estéril”, trata-se de uma nobre aristocrata que, apesar da privilegiada condição social e financeira, era infeliz por não conseguir realizar o seu maior sonho, o de ser mãe.

Apesar de muitos acreditarem ser a Marquesa uma mulher afortunada por sua condição financeira e pelo carinho do marido, ela não encontrava felicidade na vida, pois acreditava que esta estaria nitidamente condicionada à presença de um filho, para quem ela

17 “-Tenga ánimo, mujer -le dije enérgicamente-. Si su marido es un mal hombre, usted por eso no se abata. Lleva usted un niño en brazos...; para él debe usted trabajar y vivir. Por esa criatura debe usted intentar lo que no intentaría por sí misma. Mañana el chico aprenderá un oficio y la servirá a usted de amparo. Las madres no tienen derecho a entregarse a la desesperación, mientras sus hijos viven”.

18 “[...] la mujer, agarrando a la criatura, la levantó en vilo y me la presentó. La luz del sol alumbraba de lleno su cara y sus pupilas, abiertas de par en par. Abiertas, pero blancas, cuajadas, inmóviles. El hijo de la abandonada era ciego”.

desejaria depositar o seu mais puro e fiel amor. E da ausência dele, foi que nascera esse terrível sofrimento, visível em inúmeras cenas do conto, tais como a que o sujeito da enunciação relata a dor sentida por ela ao ver algumas amigas grávidas: “Quando via suas amigas pálidas, debilitadas, arrastando o peso da gravidez ou batalhando com a lactancia, um raio de invejosa dor a consumia” (Ibidem, p.162)¹⁹, e a que descreve a tristeza da personagem em plena noite natalina:

[...] às dez da noite do dia 24 de dezembro, agregada à chaminé, sem que nenhuma pena positiva a premiasse, rodeada de luxo, de segurança e de dignidade, a marquesa começou a chorar, e chorou gemendo, mordendo o pano de renda, ensopando-o nessas lágrimas quentes e vivas, muito nitrosas, lágrimas de paixão, que cortam de fogo as bochechas (Ibidem, p.163)²⁰.

Nela, vemos que o requinte e a ostentação do espaço privado, adornado especialmente para celebrar a noite de Natal, tornaram-se indiferentes e incapazes de proporcionar-lhe alegria. A marquesa sentia a falta de algo que gastasse e absorvesse por completo sua devoradora afetividade manifestada desde a juventude, e na cena em que o marido lhe contou haver presenciado a morte de uma pobre mulher que falecera ao lado dos filhos, Elena, movida pelo antigo desejo pela maternidade, decidiu romper com o silêncio que a consumira, durante longos anos, e confessar ao marido o principal motivo da permanente angustia vivida por ela. Vejamos a revelação de Elena a Gonzalo:

-Gonzalo, eu não me calo mais! Acabou... Fui muito desgraçada... E tu também... Esta casa sem uma criança, sem um pequenino para cuidar! Tão sós, olhando-nos cara a cara neste silêncio, neste desgosto! Gonzalo, esta noite daria por uma criança o sangue de minhas veias... O que fizemos para que Deus nos castigue? Choro muito! Sou infeliz; sempre o fui... Ainda que as pessoas pensem outra coisa, muito infeliz, ¡muitíssimo! (Ibidem, p.164-165)²¹.

Para Elena não existiam mais limites, nem tampouco impedimentos. A vontade de ser mãe falou mais alto, o que a fez pensar na possibilidade de adotar uma das crianças órfãs, a mais frágil de todas. Queria dar a ela muito mais que uma casa e que um futuro digno; desejava dar-lhe o que tinha de mais preciso: o seu legítimo amor. O efeito das palavras de

19 “Cuando veía a sus amigas pálidas, desmejoradas, arrastrando el peso del embarazo o bregando con la lactancia, un rayo de envidioso dolor la consumía”.

20 “[...] a las diez de la noche del día 24 de diciembre, arrimada a la chimenea, sin que ninguna pena positiva la apremiasse, rodeada de lujo, de seguridad y de dignidad, la marquesa dio suelta al llanto, y lloró gimiendo, mordiendo el pañuelo de encaje, ensopándolo en esas lágrimas calientes y vivas, muy salitrosas, lágrimas de pasión, que surcan de fuego las mejillas”.

21 “-¡Gonzalo, yo no callo más! Se acabó... Yo he sido muy desgraciada... Y tú también... ¡Esta casa sin un niño, sin un pequeñito que cuidar! ¡Tan solos, mirándonos a las caras en este silencio, en este fastidio! Gonzalo, esta noche daría yo por un niño sangre de mis venas... ¿Qué hicimos para que Dios nos castigue? ¡He llorado más!... Soy infeliz; lo fui siempre... Aunque la gente piense otra cosa, muy infeliz, ¡muchísimo!”.

Elena, no entanto, desorientaram Gonzalo que se sentiu intensamente ferido. Segundo o narrador, as queixas da Marquesa o humilharam em seu duplo orgulho masculino e de último representante de uma “ilustre estirpe”, a aristocracia. O marido reage negativamente à proposta de adoção levantada por Elena, considerando o pedido da esposa “[...] inconveniente e chocante, incompatível com o bom tom, o gosto e a delicadeza” (Ibidem, p.165)²². E como sugestão, Gonzalo sugere que Elena leve a casa deles um dos filhos de Rafaela, sua cunhada, desconsiderando, portanto, o proclamado desejo da mulher, vendo este como um mero capricho.

A marquesa novamente tentou convencê-lo, mas a boa vontade e determinação da aristocrata foram igualmente contidas pelo marido que desaprovou, de forma contundente, a hipótese de adoção, ainda mais pelo fato de as crianças serem pobres e, segundo ele, feias: “Parecem vermes... Horríveis, sujas... Há um raquítico, que assusta de pura feiura!” (Ibidem, p.166)²³. A reação negativa do esposo revela-nos o peso de uma voz masculina marcada pelo preconceito. Ao analisá-la, foi possível constatar que o orgulhoso marido também atuava de acordo com a opinião pública que, segundo ele, não veria com bons olhos o tão generoso gesto da adoção, em razão da idade avançada do casal, da posição social que ocupavam na sociedade e da desfavorecida aparência do pobre menino: “Olha, evita que saibam por aí da criança, porque vão nos ridicularizar... Filhos na nossa idade... e dessa estampa!” (Ibidem, p.167)²⁴.

A análise dos contos “Los huevos arrefalfados”, “En tranvía” e “La estéril” nos permitiu constatar as conflitantes relações das personagens pardobazanianas com o seu entorno e, em muitos casos, apreender as estratégias usadas por elas no enfrentamento com a sociedade patriarcal do séc. XIX, que ainda via com muita resistência e apreensão as reivindicações a propósito da emancipação da mulher.

Emilia Pardo Bazán participou da minoritária corrente crítica que tratou de examinar e denunciar as causas que conduziram a Espanha a uma situação de decadência. Segundo Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (1998, p.137), a escritora galega expressa sua percepção da realidade espanhola nos anos finiseculares bem de maneira realista através de seus artigos jornalísticos, bem de forma simbólica através de seus contos, e nas três breves narrativas analisadas foi possível perceber a opressão vivida pelas personagens, semelhante a que fora

22 “[...] inconveniente y chocante, incompatible con el buen tono, el gusto y la delicadeza”.

23 “Parecen gusanos... Horribles, sucios... ¡Hay uno raquítico, que asusta de puro feo!”.

24 “Mira, procura que no se enteren por ahí de lo del niño feo, porque nos van a poner en solfa... ¡Hijos a nuestros años... y de esa estampa!” (Ibidem, p.167).

vivenciada por muitas mulheres na Espanha do séc. XIX. Seus textos contribuíram para refletir as estruturas sociais vigentes, uma vez que há neles uma explícita apresentação da invisibilidade feminina, agravada especialmente pela baixa escolarização da mulher e pela falta de oportunidades no mercado de trabalho, o que impossibilitava a emancipação e, por fim, o surgimento de novos papéis sociais da mulher. E foi justamente contra essa condição que a autora levantou a sua voz, e se nós, mulheres, dispomos hoje de uma nova posição dentro da sociedade do século XXI, que nos coloca em posição de igualdade legal, profissional e educativa com os homens, esta deve ser atribuída, sem dúvida, a escritoras como Pardo Bazán que tomaram a palavra para si na defesa da igualdade de gênero e de oportunidades no mercado de trabalho e na educação.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **S/Z**. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid: 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

------. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **La dominación masculina y otros ensayos**. Buenos Aires: La Página S.A., 2010.

CANTERLA, Cinta. “Mujer y derechos humanos: universalismo y violencia simbólica de género”. In: **Discursos,realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX**. Barcelona: Anthropos, 2002.

FERRER MORANT, Guadalupe Gómez. Emilia Pardo Bazán en el ocaso del siglo XIX. **Cuadernos de Historia Contemporánea**. 1998, número 20, p.129-150.

LEGROS, Patrick *et al*. **Sociologia do imaginário**/Frédric Monneyron, Jean-Bruno Reanrd, Patrick Legros e Patrick Tacussel. Porto alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. “O imaginário é uma realidade”. **Revista Famecos**. Porto Alegre, n.15, agosto 2001.

------. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

NASH, Mary. **Mujer, Familia y Trabajo en España (1875-1836)**. Barcelona: Anthropos, 1983.

PAREDES NUÑES, Juan. “El feminismo de Emilia Pardo Bazán”. **Cuadernos De Estudios Gallegos**, Tomo XL, Fascículo 105, Santiago 1992.

PARDO BAZÁN, Emilia, Condesa de (1851-1921). **Revista Nuevo Teatro Crítico**. Madrid: La España Editorial, 1891-1893. 30 tomos. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/>

SILVA, Gislene. “Imaginário coletivo: estudos do sensível na teoria do jornalismo”. **Revista Famecos**. Porto Alegre. v.17, n. 3, p. 244-252. Setembro/dezembro, 2010.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges & VALÉRIO, Maristela S. “A "nova" mulher: o estereótipo feminino representado na revista Nova/Cosmopolitan”. 2008. Disponível no site: www.unisinos.br/diversos/revistas/versoereverso/index.php?e=13&s=9&a=107

SABORES E SABERES DE PARIS: MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

Ivana Teixeira Figueiredo Gund25

“[...] a comida é mais que alimento: é linguagem”

Maria José de Queiroz

A cozinha, a comida e o prazer de comer são recorrentes na obra da escritora Maria José de Queiroz. Esses temas aparecem não apenas sob a forma de ensaios, mas também na sua ficção permeada de cheiros, sabores e sensações. Guilherme Figueiredo, no prefácio de *A comida e a cozinha*: iniciação à arte de comer, afirma que a escritora tem o dom de saber falar de comer, o que para ele isso se traduziria em:

[...] comunicar em silêncio um mundo de todos os sentidos, vividos na memória e repostos no instante do presente, *madaleines* proustianas que vão do caviar ao suspiro, do queijo à carne, do vinho ao beijo [...] Cozinhar já é um milagre esperado, no lar e fora; escrever bem de cozinhar é excelência de receituário; escrever bem dos mistérios do paladar, de suas implicações políticas, científicas, é melhorar o convívio da espécie humana, tornando inteligível, poético, inesquecível o difícil pão de cada dia. (FIGUEIREDO apud QUEIROZ, 1988, s/p).

Esse “escrever bem dos mistérios do paladar” faz parte da arte de Maria José de Queiroz. Para ela, referindo-se diretamente ao seu leitor: “Haverá coisa que nos toque mais direta e permanentemente que a comida? Parece que não. À lei do ‘pega, mata, ou colhe, e come’ rendem-se todos. Onivoramente” (QUEIROZ, 1988, s/p). A comida perpassa seus textos por intermédio das descrições de cenas que envolvem toda a complexidade do ato de comer, apresentando ao leitor comportamentos, preferências, conhecimentos sobre um determinado povo, sua história e suas práticas sociais.

Nesse sentido, cozinhar é uma produção cultural que nos colocaria em um estágio superior ao de outros animais. Para Claude Lèvi-Strauss (2004), ao cozinhar os alimentos, sai-se do âmbito da natureza, que se limita entre os extremos do cru até o podre e passa-se a um outro patamar, entre o cru e o cozido.²⁶ Em suas análises das culturas indígenas deste

25 Doutoranda em Estudos Literários – UFMG; mestre em Teoria da Literatura – UFJF; professora da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Teixeira de Freitas (BA). Endereço eletrônico: ivanatfgund@gmail.com.

continente, Lèvi-Strauss afirma que: “O eixo que une o cru e o cozido é característico da cultura, o que une o fresco e o podre, da natureza, já que o cozimento realiza a transformação cultural do cru, assim como a putrefação é sua transformação natural” (LÈVI-STRAUSS, 2004, p. 172).

Comer, a princípio, aponta para a tarefa de saciar esta que é uma das principais necessidades do ser humano, com todas as suas exigências e urgências. Contudo, torna-se mais que apenas nutrição. É, sobretudo, produção de práticas culturais. De regras de sociabilidade aos ritos de sacrifícios; de gestos sociais aos gestos religiosos; para saciar grandes fomes ou para apreciar a arte da boa mesa; da frugalidade à glotonaria; como preocupação ou como ostentação; da simplicidade ao desperdício; do remédio ao veneno. Em tudo e de muitas formas há a presença da comida e do comer. Ou ainda, de acordo com Brillat-Savarin (apud QUEIROZ, 1988, p.106), “o Universo só existe pela vida e tudo que vive se alimenta”.

Os seres humanos são capazes de cultivar alimentos, criar novos cardápios a partir de ingredientes que se tem à disposição, misturar temperos, sabores, texturas que provocam os sentidos, que despertam o prazer à mesa. Também são capazes de deixar um legado cultural gastronômico que os identifica de alguma forma como um grupo, uma comunidade humana, uma vez que os hábitos alimentares de um determinado povo possibilitam contatos, descobertas, e por vezes, convívio, trocas. Como exemplo disso, ao escrever sobre as impressões dos colonizadores em seus primeiros contatos com o Novo Mundo, Queiroz revela ao leitor que as especificidades dos modos alimentares dos povos americanos foram diferenças identitárias bastante significativas. Mesmo com todas as mazelas da colonização, os alimentos encontrados aqui não foram simplesmente relegados ao descaso, à desvalorização. Em via contrária, tornaram-se conhecidos por todo o mundo e acabaram por cair no gosto internacional:

Ao defrontar-se com a natureza americana, o tema do Jardim do Mundo não poderia deixar de ocorrer à imaginação dos descobridores. O ananás, o mamão, o peru, a caça, a pesca abundante – à disposição de todos os gostos e de todos os paladares, maravilharam os soldados da Conquista. No México e no Peru, bem como nas montanhas adjacentes, centros de cultura primitiva, pré-colombiana, encontraram o milho, a batata, o tabaco, o girassol, o algodão, o cacau, o tomate. Abaixo do Equador, tão grandes eram as benesses que acabariam dizendo: “em se plantando, tudo dá”. Difunde-se por isso a ideia do horto de delícias, onde o homem, isento do castigo divino, come e bebe sem esforço e sem fadiga (QUEIROZ, 1992, p. 71-72).

A observação dos hábitos alimentares e das relações que se estabelecem na alimentação, desde o preparo até a degustação dos sabores, diz muito sobre quem se alimenta. História e cultura se expõem nos cardápios. Nas escolhas de receitas tradicionais, outros ingredientes se somam: tempos de prosperidade ou de escassez nas guerras, adaptações ao clima e ao solo, a fome como causa de migrações, aspectos econômicos nas produções agrícolas, questões políticas, econômicas, sociais, entre outros. Tudo isso pode ser percebido nos modos alimentares de uma comunidade. Há sempre mais para se ler nas receitas dos livros de culinária herdadas, nos segredos de família para o preparo de algum prato, nas relações entre quem cozinha e quem come, entre os que têm direito à comida e aqueles com acesso restrito a ela, ou ainda o quê cada pessoa tem direito a comer, em decorrência da condição social.

Como esse assunto é bastante amplo – já que aborda uma questão vital ao ser humano, que perpassa várias áreas de conhecimento, o que se pretende aqui é analisar o comer, mais especificamente, os lugares onde se come, voltando-se para a observação desse ato em seus aspectos socioculturais. Para tanto, a cidade de Paris serve de mapa a um roteiro gastronômico nos romances *Ano novo, vida nova* (1978a) e *Invenções a duas vozes* (1978b), de Maria José de Queiroz. Essa cidade se apresenta a partir de viagens feitas pelas protagonistas, tanto as geográficas quanto as de memória, possibilitando aos leitores a descoberta dos espaços ligados à alimentação como lugares de conhecimento de si e do outro.

A percepção das diferenças de comportamentos, de humores, de intenções nas escolhas de lugar e cardápio, bem como as atitudes, que se modificam à medida que também se modificam os espaços parisienses, traduzem sabores e saberes necessários ao entendimento de culturas diversas. Nesse sentido, Paris se desenha nesses romances como uma cidade a ser descoberta, a espera de ser experimentada pelos leitores. A autora constrói um mapa possível de ser visitado, com a citação de espaços reais parisienses (a exemplo: *Grand Veffour*, *Tour d'Argent*, *Lasserre*, *Café de la Paix*), convidando o leitor e provocando o desejo de percorrer ruas e praças, a fim de conhecer os famosos bistrôs, os elegantes restaurantes, os cafés, e neles descobrir o gosto de cada prato, os temperos, os aromas e, sobretudo, a cultura, os costumes dos frequentadores que nos parecem tão misteriosos – a nós, que agora podemos refazer as viagens dos colonizadores, mesmo que por vezes apenas por meio das páginas dos livros; uma viagem contrária a dos navegantes europeus, tendo assim a oportunidade de também participar das descobertas do outro, de suas iguarias, de seus modos à mesa, de sua história.

Vamos, então, ao passeio por Paris. Começemos, pois, pelos restaurantes.

De acordo com Queiroz (1988, p. 76), “o termo *restaurant* nomeou, inicialmente, um caldo ‘restaurador’ ou ‘fortificante’, feito de carne [...], alguma raiz e cheiro verde servido num pão recheado”, com função de restaurar as energias e fortalecer o espírito. Só depois, com as modificações dos costumes nos fins do século XVIII, comer transforma-se em um hábito não mais restrito ao ambiente doméstico, passa a fazer parte da vida social:

E não foi apenas para atender à transformação política por que passou a sociedade que a cozinha se modernizou. Os primeiros *restaurants* trouxeram às ruas e praças, de Paris primeiro e, depois, das principais cidades da Europa, à disposição de todos, a cozinha de príncipes e barões, de banqueiros e ministros como, também, os pratos das mais distantes regiões da Itália, da China, do México ou da Rússia (QUEIROZ, 1988, p. 76).

Nos restaurantes há a novidade da comida servida com mais rapidez, a possibilidade de comer sozinho, as gentilezas dos garçons no servir – cigarros acesos, cadeiras afastadas, “a curvatura modesta e o *bonsoir messieurs dames* em timbre comedido, no momento preciso. Sem ostentação e sem servilismo. *Juste ce qu’il faut*. A arte de receber elevada a dignidade” (QUEIROZ, 1978b, p. 25). Tudo era novidade, distanciando a comida e o comer do ambiente doméstico, que era antes restrito ao lar.

Nos romances em questão, os restaurantes são espaços de encontros com motivações mais que nutricionais. É o lugar do convívio, das intenções românticas ou da descoberta de cardápios que expõem as diferenças dos paladares, o brasileiro e o francês. Apresentam-se elegantes, diferenciando-se um pouco do bistrô, onde se toma o café, em uma atmosfera mais aconchegante, menos formal, para conversas amenas ou ainda para um tempo de permanência menor.

O cardápio diversificado dos restaurantes nos enche a boca d’água. São desfiles de frutos do mar, “o peixe, tenro e firme” (QUEIROZ, 1978a, p.35), o badejo grelhado, “a célebre salada de Nice”, “*quenelles de brochet*, uma espécie de pasta de peixe com farinha, em forma de pequenos troncos” (QUEIROZ, 1978a, p.60), “caviar, faisão trufado, aspargos, camarões, corações de alcachofra, salmão, patê de *foie gras*” (QUEIROZ, 1978a, p.14), coelho ao molho de mostarda, *champagne*; queijos de diversos sabores, com ervas e alho, *roquefort*, *brie*; as sobremesas: sorvete, torta de maçã, *banana flambée*. Enche-nos também de curiosidade e de estranhamento frente a ingredientes desconhecidos.

Não mais nosso feijão com arroz, nossa caipirinha, nosso churrasco ou a nossa tão familiar mandioca. Os franceses mostram sua diferença à mesa em um aspecto que é o ponto alto de sua identidade cultural, a preocupação em comer, pois conforme Queiroz, “na França,

não há nada mais importante que saber apreciar a boa comida” (QUEIROZ, 1978a, p. 59). Para os franceses, comer torna-se arte. A escolha perfeita do vinho – “branco para o peixe e tinto para as carnes bem coradas” (QUEIROZ, 1978b, p. 102); a preocupação em se preparar tudo “com extremo cuidado: os aperitivos, o cardápio, o serviço” (QUEIROZ, 1978a, p.31). A urgência do estômago policiada pelos modos refinados. Em tudo isso, podemos compreender marcas identitárias, sem julgamento de valor. Apenas o novo a se descobrir, abrindo-se em sabores e sensações nas páginas destes supracitados romances.

Além dos restaurantes, outros lugares frequentados por turistas que visitam Paris em busca do prazer da gastronomia francesa apresentam-na como cidade do encontro com o que de fato pode-se chamar de arte culinária, em seu sentido mais amplo. Ingredientes refinados e o prazer de assistir ao espetáculo quase mágico da preparação e apresentação dos pratos criados por mentes que elevam a gastronomia ao padrão de arte executada por hábeis mãos. Para Queiroz (1978) o cozinheiro é o criador, o artista.

Se as intenções são românticas, a sugestão nesses livros é o jantar em barcos que deslizam pelas águas do Sena, rio que banha a capital francesa. O cenário vai se desenhando às margens do rio: “A paisagem desfilava: bairros, casas, mansardas, ruas estreitas, pontes e pontes. O rio. Sempre o rio. ‘*Sous le pont Mirabeau coule la Seine*’” (QUEIROZ, 1978a, p.33). Logo à entrada, como se lê em *Ano novo, vida nova*, o barco se apresenta como um lugar de certo encantamento:

O barco iluminado, muitas bandeiras [...] A mesa estava reservada. O *maître*, de ar pícaro [...] Uma orquestra no fundo da sala. O que se chama “lugar romântico”. Nada mau. Violinos ciganos, luz de velas, mesas de dois lugares [...] a música povoou o espaço [...] Flores, casas, árvores, quadrados, círculos, retângulos desenharam-se na toalha (QUEIROZ, 1978a, p. 34).

Em *Invenção a duas vozes*, a partir de uma viagem pela memória, a personagem Sophia relembra os prazeres vividos em Paris, no barco-restaurant Ile-de-France, ancorado no rio Sena. São memórias afetivas, por isso mesmo impregnadas de sensações pessoais, do gosto que parece retornar à boca:

Um excelente jantar. O *chef*, recém-laureado da Taça Pierre Taittinger, preparou-nos um cherne “*soufflé au champagne*”, regado por um *Blanc des Blancs* de Chardonnay. Como segundo prato tivemos um cordeiro no espeto, sabiamente acompanhado de um Château Giscours 1966. À salada de alface seguiram-se os queijos, bem afinados pelo ilustre *chef*. Demorei-me no Roquefort. Rui deleitou-se com um Brie mal curado. Trocamos novamente de vinho: dessa vez, um Pomerol robusto e bem encorpado – o Château Clivet [...] Para terminar, torta de morangos – prova irrefutável da nobreza e distinção da *fisiologia do gosto* – regada por um

suavíssimo Château Gillete 1950 [...] Depois do café, em êxtase, pedimos o meu conhaque e o licor do Rui (QUEIROZ, 1978b, p.31-32).

Na citação acima, observam-se hábitos frequentes na França, especialmente em relação à importância dada à escolha de vinhos para cada tipo de refeição e, ainda mais típica, a degustação de uma iguaria que se torna objeto de exportação e orgulho nacional, os queijos – com o curioso costume de ser saboreado ao final das refeições e junto às sobremesas. Vinhos e queijos são normalmente associados à lembrança coletiva quando se fala em comida francesa. Em relação aos queijos, sabe-se que sua fabricação é assunto de interesse nacional e, para tanto, existe até mesmo legislações – da França e da Comunidade Europeia – que determinam normas sanitárias que regulamentam processos de produção e comercialização das centenas de tipos de queijos considerados tradicionalmente patrimônio francês, com história, características e territórios próprios.

Aspecto também evidente na citação é a maestria de Maria José de Queiroz. Grande conhecedora do assunto, a escritora tem profundidade de estudos a respeito da comida e do comer, da Antiguidade Clássica ao Século XX, analisando suas citações em autores como Homero, Platão, Cervantes, Eça de Queirós, Machado de Assis, Jorge Amado, entre outros. Nesse sentido, Jean Anthelme Brillat-Savarin é uma importante referência, tanto pelo uso da discreta citação do título de sua obra *Fisiologia do gosto*, como, a partir da escrita da narrativa, segue-se os ensinamentos desse mestre da gastronomia francesa, quando ensina os princípios que regem o paladar. Sobre vinhos e queijos, Brillat-Savarin assevera que:

XIII. É uma heresia pensar que não se deve mudar de vinho; a língua se satura e, depois do terceiro copo, o vinho só desperta uma sensação obtusa.

XIV. A sobremesa sem queijo é como a beldade a que falta o olho (BRILLAT-SAVARIN apud QUEIROZ, 1988, p. 108).

As ações das personagens no jantar, as escolhas de cardápios, as combinações de sabores, os hábitos – do queijo e do vinho, as preferências, tudo isso é intencionalmente postos na narrativa como traços do gosto pessoal e do interesse da escritora.

Em relação ao vinho, Simone de Beauvoir reflete sobre o fato de esta bebida ser um forte elemento identitário que permite a percepção de características das regiões francesas em que são produzidas, bem como o prazer que isso proporciona:

Quando vagueio pela França, há um prazer ao qual sou sensível: o prazer que temos à mesa. A cozinha, frequentemente os vinhos, expressa o espírito da região que os

produz: é uma forma agradável de completar a exploração [...] Quando estou à mesa, no final da manhã ou no final de uma tarde de espetáculo, faminta de nutrientes terrestres, fico com o coração em festa. (BEUAVOIR apud BARZINI, 2013, p. 67-68).

A descoberta dos vários tipos de pães, no romance *Invenção a duas vozes*, demonstra ao leitor quão diversas são – entre brasileiros e franceses – as mesas matinais:

A *concierge* do nosso prédio, em Paris, com quem ia todas as manhãs ao padeiro da esquina, iniciava-me no mundo misterioso e várias dos pães e das suas formas insólitas. Tudo começou à revelação de que comprávamos o pão *fantaisie*. Olhei-a admirada. [...] Que um pão se chamasse *baguette* me encantava. Associei-o imediatamente à varinha de condão da fada Morgana a quem atribuí, também, a *flûte*, de gosto mágico. O *fougasse*, querendo fugir ao calor do fogo [...] A *ficelle*, que eu conhecia dos pacotes de livros que chegavam para o meu pai, bem amarrados, me fazia rir. A *couronne* enfeitava, na minha imaginação, a cabeça dos reis gordos e bonachões. O *croissant*, contemplava-o com curiosidade, procurando descobrir se a lua, que representava, imitava o C – crescente, ou o D vazio de decrescente. Parecia-me insulto chama-se um pão tão gostoso de *bâtard* ou de *saucisson* [...] O pão *bis* trazia para mim a farinha em dobro: o trigo e a casca. Mas tarde alguém me ensinou [...] que o *bis* se refere à cor e não ao grão. (QUEIROZ, 1978b, p.48-49)

O tão brasileiro café com leite acompanhado do famoso “pão francês” – sempre de formato e gosto semelhante e consumido em qualquer parte de nosso país, mesmo sendo chamado por vezes de pão de sal, cassetinho, pão careca, entre outros – diferencia-se dos pães que se apresentam no romance. Mostram-se em faces diversas, com nomes curiosos que definem, especialmente, suas formas. Nessas descobertas, destacam-se as diferenças entre pães de cada dia: centenas de tipos, variáveis de região para região, motivo de festa nacional, presente em todas as mesas durante as refeições, de composições e formatos que não reconhecemos como parte do consumo diário de alimentos, acrescidos de ingredientes pouco prováveis aos padrões brasileiros, como frutos do mar, noz, figos, entre outros.

Das padarias, as famosas *boulangeries*, o leitor é conduzido a um espaço de ambiente mais privado que se abre ao seu olhar curioso: a casa francesa, durante festas e jantares. Símbolo de gentileza, o jantar em casa sugere que, ao abrir as portas para os convidados, há o desejo de proximidade, há o interesse por conhecer o outro. Em *Ano novo, vida nova*, a personagem Patrícia – brasileira que estuda em Paris – antes de seu retorno ao Brasil, é convidada para um jantar de despedida em casa de amigos. Nesse jantar, a delicadeza no preparo do cardápio soma-se aos sentimentos de amizade e saudade:

Às seis horas, como prometera, Patrícia já se encontrava no apartamento dos livreiros, em Montparnasse [...] Jantamos em seguida. Mme Schwartz caprichara: coelho ao molho de mostarda, arroz, salada de alface, um bom *roquefort*. Tudo regado por um Bourgueil de excelente procedência [...] Permeada à conversa,

indisfarçável, a saudade nos dominava, uma saudade antecipada. Espessa, pesada. Parecia cortá-la à faca e mastigá-la com o meu queijo de sabor forte. (QUEIROZ, 1978a, p.85).

Essa saudade aponta para o fato de que, apesar das diferenças, os seres humanos se estranham, mas também se interessam, querem se aproximar, necessitam do contato e das descobertas que esse contato proporciona, do crescimento pessoal diante do reconhecimento e do respeito à alteridade.

Assim, Paris vai se desenhando em um roteiro gastronômico, perdendo um pouco seu tom formal e refinado. Para apreciar a cidade que se mostra nos romances *Ano novo, vida nova* e *Invenção a duas vozes*, permitindo ao leitor degustar um sanduíche “ao meio-dia no jardim de *Luxembourg*”, nos jardins do *Palais Royal*” (QUEIROZ, 1978b, p. 188), ou ainda, “depois de compras no Mercado das Pulgas – pernas cansadas de idas e vindas diante de mostruários”, sentar-se em uma mesa num terraço com o desejo de ver mais da cidade, descobrir seus encantos e os tipos humanos tão dispares: “senhoras elegantes [...], *filles* no *trottoir* (às seis da tarde), bandos de hippies cabeludos. No salão envidraçado, berlinda sobre a praça, damas graves, ‘*très vieille France*’, fita de veludo negro, com camafeu ao pescoço, tomavam chá com bolinhos. Paris é isso: esse tumulto em que todas as idades marcam encontro” (QUEIROZ, 1978b, p.30).

Na escrita de Maria José de Queiroz, Paris se torna um lugar tão próximo, possível de ser visitada. Parece povoar o imaginário como um desses curiosos lugares literários que se transformam em pontos de visita, a exemplo Baker Street, número 221b – a casa de Sherlock Holmes, e o Bar Vesúvio, do turco Nacib de Gabriela, em Ilhéus. Torna-se tão familiar suas ruas e praças, seus restaurantes e calçadas, seus sabores e suas gentes.

Se a comida é linguagem, como propõe a escritora em epígrafe neste texto, pode-se ler muito mais em seus ensaios que referem à comida. Mas, é preciso saber fazer uso dessa linguagem. Queiroz, citando Michel Serres, reflete sobre isso:

No seu livro *Les cinq sens*, Michel Serres empreende a valorização dos sentidos, conceituando o *homo sapiens* como “aquele que sabe degustar” e que é, também, sagaz, porque “sabe cheirar”. A sapiência, explica, pertence à escala aromática. Por isso, conclui: “Todo banquete deveria ter por título: sapiência e sagacidade” (QUEIROZ, 1988, p. 5).

Para Queiroz, “a metáfora do saber e do sabor: a língua que sabe é a mesma língua que saboreia, que degusta” (QUEIROZ, 1994, p.20). Stefania Aphel Barzini ensina, no prólogo de seu livro, que “por meio da comida transmite-se muito mais, não somente sabores

e sensações, mas também histórias, emoções, medos, dores e sentimentos. E sabedoria. Por meio da comida, enfim, transmite-se a vida” (BARZINI, 2013, s/p).

Conhecer e saborear outras culturas: eis o convite de Maria José de Queiroz. Nesse convite, pela ficção e pelo ensaio, a escritora propõe ao seu leitor a experiência de se aproximar daquilo que dele se difere, do outro, da diferença, a partir da comida e de suas relações com o estar no mundo. Ampliando, assim, cada vez mais, o sentido de diversidade, cultura e humanidade.

REFERÊNCIAS:

BARZINI, Stefania Aphel. **A cozinha das escritoras**: sabores, memórias e receitas de 10 grandes autoras. Trad. Rubia Sammarco. São Paulo: Saraiva, 2013.

FIGUEIREDO, Guilherme. Prelibação da arte de comer (Prefácio). In: QUEIROZ, Maria José de. **A comida e a cozinha**. Iniciação à arte de comer. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

LÈVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. (Mitologias, v.1). Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

QUEIROZ, Maria José de. **Ano novo, vida nova**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978a.

QUEIROZ, Maria José de. **Invenção a duas vozes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978b.

QUEIROZ, Maria José de. **A comida e a cozinha**. Iniciação à arte de comer. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

QUEIROZ, Maria José de. O cardápio à americana ou “Ao vencedor as batatas”. In: **A América: a nossa e as outras**. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

QUEIROZ, Maria José de. **A literatura e o gozo impuro da comida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

MARIA LYSIA CORRÊA: “MINHA VIDA EM UMA PÁGINA”

Iza Condé da Cruz*

Orientadora: Eliana da Conceição Tolentino**

Sobre a escritora

Maria Lysia Corrêa de Araújo nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, no dia 4 de setembro de 1921. Filha de Lafayette Corrêa de Araújo, nascido em Pernambuco, que ainda jovem mudou-se para Campo Belo, onde se casou com a professora Josefina Rios, mãe de Maria Lysia. Tiveram oito filhos, os quais, de acordo com Laís Corrêa em entrevista à Maria Esther Maciel (2002), sempre foram dedicados à busca e produção de conhecimento e arte. Podemos citar Laís Corrêa de Araújo que se tornou poeta e Zilah Corrêa de Araújo que também se tornou escritora, assinando suas obras como Bárbara de Araújo.

Maria Lysia Corrêa perdeu os pais ainda jovem, a mãe, quando tinha sete anos e o pai, quando tinha catorze anos. Viveu com os irmãos em Belo Horizonte e devido ao serviço público também morou em Recife, São Paulo e Rio de Janeiro.

A partir dos anos 70, passou a dedicar-se com mais intensidade à literatura, porém, antes já havia publicado contos e crônicas em revistas e jornais. Algumas dessas crônicas, publicadas em 1959 foram reunidas em seu primeiro livro publicado em 1978: *Em silêncio*, obra que ganhou vários prêmios: primeiro lugar no Concurso Fernando Chinaglia e o Prêmio Adelino Magalhães da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (ARAÚJO, 1978, p. 8).

O acervo

No início de 2012, os livros que faziam parte da biblioteca da intelectual Maria Lysia Corrêa de Araújo foram disponibilizados ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, pela professora da Universidade Federal de Minas Gerais, Myriam Corrêa de Araújo Ávila, sobrinha da intelectual. Esta biblioteca possui em torno de oitocentos livros. Ao verificar o arquivo, notamos que Maria Lysia Corrêa, ao ler, preocupava-se em deixar às margens das páginas o que determinada

* Graduanda do curso de Letras na Universidade Federal de São João del-Rei, em Minas Gerais. Bolsista de Iniciação Científica no projeto intitulado:, durante o ano de 2012. Endereço eletrônico: iza_lamim@hotmail.com

** Professora do Departamento de Letras Artes e Cultura (DELAC) e orientadora do projeto Lysia Corrêa de Araújo: desempacotando sua biblioteca. Endereço eletrônico: etolentino5@gmail.com

obra, trecho ou imagem a fazia lembrar. Essas lembranças fazem referências relacionadas à vida privada, diálogos com outras obras, significados das palavras, questionamentos pessoais, entre variados tipos de anotações que constroem um caminho memorialístico para uma autobiografia. Maria Lysia Corrêa arquivou-se em cada livro de sua biblioteca, fazendo-nos caminhar, aos poucos, entre os relatos de sua vida.

A folha de papel, para Maria Lysia Corrêa, surge como um trajeto mnemônico que auxilia nas rememorações e cria uma nova leitura, ou, assim como afirma Genette (1982): um “sobretexo”. Dessa maneira, o novo texto que está nos arquivos “possibilita o registro da memória, mas está sempre atentando contra memórias já construídas” (GARRAMUÑO, 2011, p. 207). Sendo assim, a construção da memória de Maria Lysia Corrêa se apresenta fragmentada seja pelos registros às margens das páginas dos livros que lia ou dos recortes de jornais que colocava dentro dos livros.

São variados materiais os quais registram o passado e que retratam hoje a mediação da intelectual entre os objetos e a lembrança. Era um espaço particular, para a construção de uma memória. Esse trabalho de registrar a vida nas páginas pela escrita, mediada pela leitura, sugere o arquivamento do próprio ser. O anseio de ser lembrado e deixar evidências particulares retratadas em documentos, interrompe o processo de apagamento do passado.

As marcas que se encontram na biblioteca, como as anotações às margens das páginas das obras, os recortes de jornais que ficavam entre os livros, as dedicatórias e suas observações às vezes pessoais ou mesmo reflexões teóricas, retratam o desejo da prevenção contra o “esquecimento”. Fausto Colombo em *Os arquivos imperfeitos* acredita que:

A lógica arquivística contemporânea tem em si mesma o próprio valor: ela conserva baseada no pressuposto de que a conservação é necessária. Não é, portanto, o objeto que torna valiosa a sua própria lembrança, é a lembrança que torna valiosa o objeto lembrado. (1991, p.103)

O objeto e a lembrança se associam para a intelectual, neste caso, o objeto é a leitura, a qual se torna um símbolo de recuperação mnemônica da lembrança.

Perto dos registros de Lysia Corrêa estamos entre caminhos sujeitos à construção e a releituras, ou seja, a lembrança elabora uma nova leitura do texto. Por consequência, o que Maria Lysia rememorava estava sempre disposto a sofrer novas interpretações por influência do presente. O seu ato de reler e recriar são explicados pela

própria intelectual em um dos livros de sua biblioteca: *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*, de Leandro Konder (2005). O autor afirma:

A poesia é, de fato, um gênero árduo, que exige muito do poeta, mas também exige muito do leitor: exige que o leitor se esforce para “receber” o poeta (o Outro) de maneira a poder assimilar o que ele lhe traz, “traduzindo-o” ou “recriando-o” na sua linguagem pessoal. Quer dizer: a poesia exige do leitor que ele libere ou crie e desenvolva a parte de poeta que precisa existir nele. (p. 21)

Esse trecho chamou a atenção de Maria Lysia Corrêa durante a leitura, que no seu ato de registrar marca um “x” ao lado do trecho de Konder “recriando-o na sua linguagem” (2005; p. 21) e continua sua observação ligando por uma seta a fala do autor à seguinte anotação que fez à margem esquerda do livro “adoro fazer isso x parafraseando”. Logo mais abaixo do texto, a intelectual, ao tentar explicar como se dá o seu ato de criação textual, constrói um texto, expressando-se:

Faço isso, por dentro e, por fora, de vez em quando, gosto mais dos clássicos – recrio ou transponho – para os neurônios nada é melhor. Traduzo com o meu sentir, o meu pensar. Será isso mais ou menos um plágio? Não ou sim? ‘Minha poesia’ se baseia no outro, na outra poesia a dor (ou alegria) do poeta se transfere para mim. Então, baseada nele, grito do meu jeito a dor, a lembrança, qualquer coisa, o que ele fala, o que chora, que lembra¹. (ARAÚJO)

Logo, tem-se o registro da intelectual que foi inspirado pela leitura. O que Maria Lysia Corrêa escreve é extremamente importante para a compreensão do seu método de arquivamento e método de criação. Ela afirma que seu poema se baseia no “outro” e questiona a ideia de reescrita como um “plágio”, mas deixa a questão em aberto, pois o que acontece seria uma troca de sentidos invocados pela leitura – “dor do poeta” que se transfere. E assim como mostra T. S. Eliot (1989) em um de seus ensaios:

A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a nova ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da obra existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo” (p. 39)

¹ Texto manuscrito por Maria Lysia Corrêa de Araújo no livro *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*, de Leandro Konder (2005), à página 22.

Portanto “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho” (ELIOT, 1989, p. 39). Ou seja, a questão de Maria Lysia em relação ao plágio ou a transferência de sentidos do poeta, está dentro da linha de tradição, aquela que não pode ser herdada, mas sim conquistada, assim como afirmou Eliot. Dessa maneira, o sentido histórico e sua percepção influenciam na leitura do passado e do presente, ou seja, há o envolvimento de todos os textos criados, observando o “antigo sobre o novo”. Maria Lysia reajusta o sentido do que era lido por ela, consequentemente se baseando em outras leituras para escrever e assim como afirma Borges “o fato é que cada escritor cria seus precursores” (BORGES, 1951, p.98), os precursores de Maria Lysia estavam presentes em sua biblioteca e arquivos.

No primeiro capítulo de seu livro *A literatura dos escritores: questões da crítica genética*, Louis Hay (2007) afirma que a literatura começa com a leitura e a força da leitura prevalece sobre toda a fragilidade do texto, sendo que a resposta para a origem da literatura seria indefinida, apontando que “é no instante em que o leitor abre o livro que ele entra no universo das palavras. Nesse universo ele vai habitar durante o tempo da leitura e será, por sua vez, habitado por ele”. (p.11). Esse seria um meio de explicar a relação de Maria Lysia Corrêa com a leitura. Ela, aparentemente, habitava no mundo das palavras, deixando a sua leitura predominar sobre o texto.

Artes da palavra: elementos para uma poética marxista foi um livro publicado em 2005, quando Maria Lysia Corrêa já tinha 84 anos de idade. Neste livro, Konder assinala algumas questões voltadas para o ato de ler e faz algumas reflexões a respeito de poemas, romances, ensaios, crônicas e cartas. Durante certas passagens Maria Lysia Corrêa sublinha algumas frases ou períodos, escreve às margens do texto, ou apenas faz sinais gráficos, como, por exemplo, interrogação.

Na página 16 o autor questiona a banalização da linguagem, nos poemas e na prosa, é afirma que um escritor “precisa de uma linguagem que escape às comunicações utilitárias do cotidiano” (KONDER, 2005, p.29). Maria Lysia inicia suas marcações, grifando o seguinte trecho da página “o que é mais grave: o artificialismo (?)² da linguagem poética ou a banalização da linguagem, em seu uso desatento, displicente, tal como vemos, oferecido em espetáculo na TV?” (p. 9).

² Ponto de interrogação no meio do período do autor Leandro Konder.

Maria Lysia continua na página seguinte, dessa vez não apenas sublinhando, mas deixando a sua opinião sobre o seguinte período que Konder escreve a respeito da linguagem poética: “Vale a pena lembrar, aliás, que Ezra Pound observou que em alemão poesia é *dichtung*, substantivo que corresponde ao verbo *dichten*, que significa ‘condensar’. A linguagem poética, então, seria uma condensação da experiência, envolvendo simultaneamente elementos intelectuais e emocionais” (p.17), Maria Lysia marca entre parênteses esse trecho e escreve à caneta ao lado: “Mil vezes mais difícil”. E logo abaixo das notas de rodapé, no espaço que resta na página, ela continua escrevendo: “Daí eu achar que *dichtung* é tremendamente mais difícil que prosa *Geschwätz*³. Ou seja, Maria Lysia achava a produção de poemas ou a “condensação experiências” mais complexa do que a prosa.

Em sua biblioteca, Maria Lysia tinha dicionários de alemão, inglês, espanhol, português e francês, além dos livros de poemas que muitas vezes faziam com que a intelectual criasse paráfrases, contrapontos ou segunda-voz dos poemas, como ela mesma preferia nomear.

Um exemplo de contraponto está no livro de Yeda Prates Bernis que é uma escritora cujos livros marcam presença na biblioteca de Maria Lysia Corrêa. No livro *Cantata*, Yeda Prates (2004) escreve a seguinte dedicatória à intelectual: “Maria Lysia querida, você é uma das pessoas mais extraordinárias que conheço. Conhecer você e ser sua amiga me faz mais rica”⁴. Ao folhear o livro, vemos marcas do ato de releituras de Maria Lysia, pois encontram-se poemas reescritos a partir dos poemas de Yeda Prates, ou, como prefere caracterizar a própria Maria Lysia Corrêa, poemas “contrapontos” ou “2ª voz”. Na página 101, lê-se o seguinte poema:

Que imensa dor a tua,
Quando vens
Molhado de azul
E ancoras neste nosso sombrio mundo
Que já não te pertence,
Pois agora

³ Tagarelar, fofoca, prosa (tradução livre)

⁴ Dedicatória manuscrita por Yeda Prates na página de rosto de seu livro *Cantata*.

Mais que homem

És estrela

(BERNIS, 2004; p.101)

Ao ler esse poema, nota-se que a lembrança permeia a voz textual, o que foi um homem e hoje é estrela. Relacionado com a própria lembrança, e tomando esse poema como um provocador de sentimentos e memórias, Maria Lysia Corrêa constrói um “contraponto”, como ela mesma nomeia.

Que imensa dor a minha,

Quando foste

Naquele cinza hostil

Que já não é mais

Teu

Nem meu

Pois agora

Mais que “Amado”

És “lembrança” 5

(ARAÚJO)

Maria Lysia, nesse contraponto, delineia uma conversa com o poema anterior, não deixando de lado a lembrança, ou a dor da perda que permeia no sentido do texto, tomando-a para si e adaptando-a a sua visão.

A partir deste contraponto, escrito por Maria Lysia Corrêa, podemos voltar ao registro presente no livro de Leandro Konder quando a intelectual escreve a respeito da “recriação” ou a “transposição” da lembrança em um novo texto, que é um diálogo aberto para a relação da vida da intelectual e o que foi lido por ela. Uma lembrança chama a outra, um texto invoca o outro.

Continuando a abordar a obra de Konder, no capítulo “Para ler ensaios” é apresentada a foto de Michel Eyquem de Montaigne. Na legenda desta foto, Maria

Lysia mostra-se admiradora desse ensaísta quando circula o nome “Montaigne” e traça uma linha até a frase que ela escreve à caneta: “do qual sou fã ardorosa”.

No capítulo intitulado “Para ler cartas”, Konder faz algumas reflexões a respeito de como se deu a caminhada das cartas no decorrer do tempo e cita alguns intelectuais que trocavam correspondências como Goethe e Schiller, Voltaire e suas inúmeras cartas a inúmeros destinatários, Marx e Engels, com suas cartas irônicas nas quais falavam “mal de todo mundo”, as cartas que o “italiano Antonio Gramsci escreveu para a mulher e a cunhada durante os quase dez anos em que esteve preso numa cadeia fascista” (p.52), entre outras correspondências. Neste capítulo as observações feitas por Maria Lysia são bem interessantes. Inicialmente, logo abaixo do título “Para ler cartas”, ela escreve: “Só escrevo para crianças. P/ adulto só dá ‘mal-entendido’”, depois ela grifa a primeira frase do texto de Konder: “As pessoas escrevem cada vez menos cartas” (p. 51) e à margem da página ao lado do trecho: “Enquanto selo era mais caro, o sujeito que escrevia a carta só se dispunha a redigi-la e enviá-la quando ela era mais importante para ele” (p. 51), Maria Lysia deixa escrita apenas a seguinte frase: “C’est vrai”⁶. Na página seguinte, Konder continua a dar exemplos de intelectuais que trocavam cartas e, entre o fim do texto e as notas, Maria Lysia registra a caneta: “Não viram foi à correspondência entre P.A. e M.L. anos e anos”. Maria Lysia casou-se com Pedro Agnaldo Fulgêncio, o referido P.A., no ano de 1970, quando tinha 49 anos de idade. Certamente, ela trocou cartas durante anos antes de se casar. A ele se refere nas anotações em que faz nos livros como P.A.

Reviver o passado a cada página que se lê e registrá-lo a cada traço, releitura, recriação é uma ação de arquivar-se e, assim, Maria Lysia Corrêa de Araújo o fez e exercitou durante grande parte de sua vida. Registrar a memória é uma forma de manter o passado disponível para o presente e intencionalmente não deixá-lo para o esquecimento.

Este livro de Konder é um dos muitos em que Maria Lysia Corrêa de Araújo faz observações e releituras. Assim, encontramos dispersa e fragmentada em sua biblioteca uma Maria Lysia Corrêa que parafraseia poemas, troca cartas com o marido, é admiradora ardorosa de Montaigne e adorada por muitos amigos, como pudemos ver nas dedicatórias.

6 De fato (tradução livre)

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa. **Em silêncio**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

BERNIS, Yeda Prates. **Cantata**. Belo Horizonte: Ed. Da autora, 2004.

BORGES, Jorge Luís. *Kafka e seus precursores* (1951), in: *Outras inquisições* (1952). *Obras completas*. vol. 2 (São Paulo, Globo, 1999), pp. 96-98

ELIOT, T. S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art: Editora, 1989.

GARRAMUÑO, Florencia. Da memória à presença: práticas do arquivo na cultura contemporânea. In: **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 204 a 217.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: BRAGA, Cibele [et al]. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**: questão de crítica genética. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Maria Esther. **Laís Corrêa de Araújo**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TRÊS MOVIMENTOS NO BRANCO:

ESPAÇO-TEXTO EM MARIA GABRIELA LLANSOL

Jonas Miguel Pires Samudio*

A terceira confidência

é que não há contemporâneos, mas elos de ausências presentes; há um anel de fuga. Na prática, é uma cena infinita – o lugar onde somos figuras.

Maria Gabriela Llansol

O texto de Maria Gabriela Llansol.

É uma escrita no espaço: do olhar, do lápis, do lápis sobre o papel, do papel que é pedra dura ao luar (LLANSOL, 1997, p.18). Aquilo que resta. O resto em que se assenta um traço: marca de grafite, sulco na pele branca da página, um desenho desconhecido.

É uma escrita no espaço: devir, simultaneidade, falta de centralidade, um ponto no infinito.

É uma escrita no espaço, e um espaço textual marcado pela capacidade de construir um lugar para além do significado: a concretude do espaço-texto.

É nosso intuito, neste ensaio, fazer aparecer tais características. Para tanto, seguimos três movimentos: sobre o texto: uma abordagem do texto llansoliano a partir de quatro afirmações; no inacabado do descentro: uma reflexão sobre a técnica llansoliana da sobreimpressão; o traço do vazio: um pensamento sobre o “traço” na obra de Maria Gabriela Llansol.

Começemos.

1. Sobre o texto

Inicialmente, apresentamos quatro palavras advindas da *Textualidade Llansol*¹ que nos são importantes, duas ‘não-há’, uma ‘é’, uma ‘é nunca’, e uma ‘nunca’. Tais frases são diretrizes para a nossa *legência* – o gesto de leitura que o texto de Maria Gabriela Llansol pede, distanciado da decodificação e da hermenêutica. Sabendo que, neste ensaio, nossa *legência* se orienta para a reflexão em relação ao espaço-texto, sublinhamos que tais frases, a seu modo, auxiliam-nos nessa reflexão. Leiamos, pois, algumas palavras de Maria Gabriela Llansol:

1. “Quando me perguntam se escrevo ficção tenho vontade de rir. Ficção? Personagens que acordam dormem, comem? Não, não tenho nada a ver com isso. Para mim, não há metáforas. Uma coisa *é* ou *não é*. Não existe o *como se*” (LLANSOL, 2011a, p.48 [destaques no original]). “Não há metáfora”, ou seja, o texto não pede uma prática de leitura fundada no imaginário (CASTELLO BRANCO, 2007, p.230). Desse modo, por vezes, certos elementos que se apresentam na *Textualidade Llansol*, tais como o traço ou os espaços em branco, não significam outra coisa além daquilo que, cada um deles, “é”. Neste ensaio, por exemplo, teremos o traço como ponto de reflexão.

2. “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros” (LLANSOL, 2011c, p.52). Não há literatura, e esta escrita move-se em direção não à representação do real, mas à sua apresentação (CASTELLO BRANCO, 2007, p.244). E, se lemos “em que real se entra”, isso nos indica que, de fato, o texto de Maria Gabriela Llansol tem uma intensidade e uma significância espaciais; é um “real” em que se entra, e tal afirmação, como vimos, nada tem de metafórico, mas nos indica que esse “real” é espacialmente construído pela “técnica adequada”.

3. “Sem provocação [...]: a textualidade é realista, se souber que, neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído, e do princípio de não-contradição” (LLANSOL, 1994, p.121). Novamente, agora pela via-afirmativa, o texto é dito como realista e, além disso, como participando do movimento do terceiro-excluído, como a nos dizer que sua operação de leitura se faz de modo diferente daquele previsto pela lógica aristotélica (silogística, do universal para o particular e

* Mestrando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, da Universidade Federal de Uberlândia, de Uberlândia-MG. E-mail: alfjonasss@yahoo.com.br

¹ As palavras que, a seu modo, são termos-conceitos no texto de Maria Gabriela Llansol, são grafadas em itálico.

sem contradição). Isso porque os diferentes mundos coexistem e encontram-se, atravessam-se, no espaço do texto.

4. “Ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*” (LLANSOL, 2000, p.45 [destaques no original]). Desse modo, a *legência* do texto de Llansol pede uma atitude concreta com o texto. Pede, ademais, que as frases sejam lidas destacadamente, e, nessa leitura, aproximadas de outras frases, como a nos indicar que pode ser no espaço do texto, e não fora dele, em algum referente extratextual, que se podem encontrar relações significativas.

Assim, podemos ler esse texto considerando aquilo que, a respeito da leitura, Lacan nos diz:

Para me fazer compreender, vou tomar como referência o que vocês leem, o grande livro do mundo. Vejam o voo de uma abelha. Ela vai de flor em flor, ela coleta. O que vocês aprendem é que ela vai transportar, na ponta de suas patas, o pólen de uma flor para o pistilo de outra flor. Isto é o que vocês leem no voo da abelha. No voo de um pássaro que voa baixo – vocês chamam isto um voo, mas, na realidade, é um grupo, num certo nível – vocês leem que vai haver tempestade. Mas será que, eles, leem? Será que a abelha lê que ela serve à reprodução das plantas fanerógamas? Será que o pássaro lê o augúrio da fortuna, como diziam antigamente, quer dizer, da tempestade? (LACAN, 2008, p.43).

Sim, por vezes, o texto pode não participar da interpretação que, nele, encontramos. O texto de Maria Gabriela Llansol, inúmeras vezes, resiste a interpretações que corroboram a *impostura da língua*. Ele se propõe, destacamos ainda uma vez, como um texto que se abre para relações significativas a partir de seus elementos materiais, suas frases, e talvez, suas unidades mais pequenas, tais como palavras, traços, que são figuras. Mais importante que o sentido, pois, é perceber que, no espaço-texto, as figuras, ou palavras figurais, concentram a intensidade daquilo que não pode dizer, mas apenas tracejar, contornar pela escrita no espaço branco do silêncio, apontando para imagens que não se explicam. Lemos:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fiquem (LLANSOL, 1991, p.112).

O começo do texto que se lê está numa palavra. E, ademais, o começo da escrita llansoliana também, parece-nos, começa em uma palavra, talvez em um gesto, o de amplificar, pois “escrever é amplificar pouco a pouco” (LLANSOL, 2011b, p.35). Diante disso, considerando que amplificar é modo de explorar a amplidão daquilo que não se conhece, compreendemos que “eu própria nunca escolho sozinha sobre quem vou escrever, e

não é o ouvido, nem a visão, nem a minha voz, que participam comigo nessa amizade electiva. Creio que é o texto anterior tornado ser. O seu efeito é fazer desaparecer a lembrança de si próprio” (LLANSOL, 2011b, p.72). Diante do silêncio que o texto de Llansol bordeja, o desaparecimento da memória de si próprio – e sabemos que a memória é feita de traços de sons, de palavras e de imagens –, sublinhamos que “não se escreve com as próprias lembranças” (DELEUZE, 2011a, p.14) e, notando que “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (p.9), concordamos com a afirmação de Deleuze de que a escrita, e a literatura por ela escrita, é um devir, um inacabamento (p.9), começo sempre amplificado por e no meio de palavras.

Nesse ponto, recordamo-nos daquilo que Maurice Blanchot afirma a respeito do começo da escrita:

Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir (BLANCHOT, 2011, p.43).

A escrita, pois, começa com a ausência de qualquer outra coisa que não a própria linguagem fora de qualquer uso instrumental, o toque no ponto em que “o infinito coincide com lugar nenhum” (p.43), e em que a obra que é “puro começo”, no desaparecimento e impossibilidade (p.41). Desse modo, a escrita é o espaço em que o desaparecimento de si próprio é atravessado pelo tracejar do texto anterior, do real que ele escreve, e das frases e palavras que se aproximam, se interpenetram como imagens e como figuras, dando a ler um texto que, por si, é sua raiz e sua continuidade amplificada pelo gesto daquele que lê.

Continuemos.

2. No inacabado do descentro

A escrita é, conforme escreve Deleuze:

[...] um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir animal ou vegetal, num devir molécula, até num devir imperceptível (DELEUZE, 2011a, p.11).

Um caso de devir. Inacabamento. Sempre aberto, como possibilidade de fazer-se. E, como vimos em Llansol, que parece-nos, é um texto em devir, escrever é tornar amplo o espaço real do texto, “amplificar pouco a pouco”.

Igualmente, lemos:

_____ a primeira imagem do Diário não é, para mim, o repouso na vida cotidiana, mas uma constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras [...] Eu diria: aqui está a raiz de qualquer livro (LLANSOL, 2009, p.19).

Diante disso, amplificamos nosso gesto de leitura/escrita, sublinhando que, em Llansol, o devir é, também, um inacabado que explode em “constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras” [destaque nosso], e realçamos o “todas [...] umas sobre as outras” com vias a afirmar o caráter rizomático, no sentido deleuziano, da escrita de Llansol. Pois, na imagem de Deleuze – logo após afirmar que os animais são rizomórficos em sua forma de matilhas, citando os ratos –, “o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros” (2011b, p.22). Assim, se “as constelações de imagens caminham todas umas sobre as outras” e se nesse deslizar das imagens está “a raiz de qualquer livro”, podemos amplificar novamente e sublinhar que, na *Textualidade Llansol*, não há centralidade e /ou síntese, seja no início do texto, na sua “raiz”, seja na sua continuidade, na “frase lida destacadamente”. Com essa aproximação realizada, para este texto, que entrecruza devir e rizoma, inacabamento e inexistência de unidade, processo que não se conclui e ramificação descentradora, queremos tratar daquilo que Maria Gabriela Llansol, falando a respeito da sua técnica escritural, chama de *sobreimpressão*.

Segundo a autora, que não circunscreve, de modo definitivo, o que seja tal técnica, sobreimprimir não diz respeito à técnica textual/ discursiva de se relacionar obras; antes, a *sobreimpressão* é uma forma de habitar o mundo (1994, p.124) e uma técnica visual, em que paisagens são impelidas a deslizar umas sobre as outras! (1994, p.129), e realiza-se, no texto, como uma interpenetração, em cada imagem figural, de vários reais. Em suas palavras:

Tudo se revelou no instante em que eu andava à procura do lugar, da geografia dessa linhagem, e deparei com o denominado estético, o entresser entre o sensível e o racional, a imaginação criadora da mística árabe, que é, talvez, de todas as manifestações de **sobreimpressão**, a mais portentosa. Só a partir de tais confins, olhei para trás, para os ler e para os escrever _____ a eles, figuras definitivamente incluídas no drama europeu. (LLANSOL, 1994, p. 131 [destaques do original]).

Assim, notamos que a *sobreimpressão* é uma técnica que o próprio texto de Llansol realiza: técnica visual que põe a vibrar paisagens sobreimpressas, chamando aquele que lê, o *legente*, a “viver, na reunião de diversos tempos, a promessa de um outro mundo” (CASTELLO BRANCO, 2012, p.622). E, sabendo que o texto é um espaço, chamado de paisagem, é um aqui, “**aqui** poderosamente sobreimpresso” (LLANSOL, 1994, p.134 [destaque no original]), afirmamos, com Lucia Castello Branco, que “a escritura não é da ordem da impressão, mas da sulcagem: sobreimpressão” (2012, p.622).

Na *Textualidade Llansol*, dessa forma, a *sobreimpressão* é um modo de se apresentar o fato de que a escrita llansoliana é um atravessamento de afectos reais que se dá no espaço da escritura. E essa pode se dar, certamente, fora da linguagem, ou, pelo menos, no ponto em que “o mundo dissolve-se” (BLANCHOT, 2011, p.42) e em que se escreve:

[...] a oscilação entre a irrealidade sucessiva de termos que não terminam nada e a realização total desse movimento, a linguagem convertida no todo da linguagem, aí onde se concretiza, como todo, o poder de rejeitar e de retornar ao nada que se afirma em cada palavra e se aniquila em todas (BLANCHOT, 2011, p.39).

Assim, pensamos a *sobreimpressão* como um deslizamento que a nada se prende, como uma forma de escrituração, e que, exemplarmente aparece na forma de datação de Llansol, como podemos ver no diário *Inquérito às quatro confidências* (2011c). Desse, frisamos que a escrita das marcas temporais imprime, no texto, uma qualidade espacial na relação com ele, mostrando que, de fato, na *Textualidade Llansol*, o espaço é assumido como parte originante da escrita, e o tempo é a “constelação de imagens” deslizando. Dessa forma, no livro citado, percebemos que as datas não são marcadas seguindo uma ordem cronológica, mas, conforme afirma Llansol, de acordo com o “meu tempo, des-datando, que é o modo como escovo o fato dessas imagens” (LLANSOL, 2011c, p.25). Portanto, destacamos:

1. O livro se inicia com a marcação “Finais de janeiro de 1994” (p.5);
2. Tem como segunda datação “27 de maio de 1994” (p.9);
3. Na terceira marcação, “08 de outubro de 1994”, lemos a seguinte nota de rodapé, referente a um texto que possui fragmentos do poema “O Lugar”, de Herberto Helder:

“começou por ser uma voz rouca por detrás do biombo. Era ao fim da tarde numa Lisboa de 1964, pluviosa, cinzenta. [...] (A data que hoje lhe atribuo é a do dia em que o enviei para o *Jornal de Letras* para fazer parte de um *dossier* sobre Herberto Helder. Na realidade, escrevi-o um ano antes, a 7 de Novembro de 1993” (LLANSOL, 2011c, p.15);

4. A quarta marcação é “26 de junho de 1994” (p.16);
5. A última marcação é “Depois de 30 de abril de 1996” (p.153);
6. Por fim, o último fragmento não é datado.

Diante de tais elementos, destacamos o caráter inacabado perceptível através das marcações, visto elas não se referirem, exatamente, a uma experiência temporal marcada por passado-presente-futuro; antes, há a des-datação, a marcação do tempo, no espaço do texto, através de uma espécie de *sobreimpressão* numérica, já que os dias são “constelação de imagens”. Ademais, conforme destacado no elemento n.3, vemos que, em um mesmo fragmento, estão grafados três datas diferentes: “08 de outubro de 1994”, “fim da tarde [...] em 1964” e “07 de novembro de 1993” – essa afirmada como a data de escrita do texto – e que a data que precede o fragmento está deslocada entre o que lhe antecede, “27 de maio de 1994”, e o que lhe sucede, “26 de junho de 1994”. Esta *sobreimpressão* de datas, de fato, nos diz que o texto de Maria Gabriela Llansol se propõe, acima de tudo, a fazer deslizar as datas, tais como no rizoma, escovando-as e constituindo-as como imagens e constelações. Além disso, o fato de a última marcação não ser “Depois de 30 de abril de 1996”, mas um fragmento não datado, parece sugerir-nos que, de fato, o texto se dirige a um infinito espaço-temporal, tal como o ponto no infinito de Blanchot (2011, p.43).

Detendo-nos na afirmação: “Estou aqui _____ porque o movimento é a passagem obrigatória para a pupila. Vou daqui _____ porque este é o ponto onde os meus olhos se formaram” (LLANSOL, 2000, p.43), sinalizamos que, também o traço, recorrente na obra de Maria Gabriela Llansol, parece ser uma marca da técnica de *sobreimpressão*, que desenha, no olhar, um ponto concreto, um espaço em que é o olho aquilo que desliza, como a dar movimento para a escrita, em devir e descentricidade. O traço é o ponto concreto de deslizamento.

Continuemos.

3. O traço do vazio

A *Textualidade Llansol* é marcada pela insistência de um traço que nada diz, e se escreve:

_____ o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera do dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há

frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu soubesse escrever um texto sempre limpo, tiraria o traço (LLANSOL, 2011c, p.66).

Além do traço que é literal, sua presença é qualificada como “irritante” e “contínuo”; sublinhamos que o “irritante” diz de algo que afeta por sua insistência. Não obstante, o traço llansoliano é uma “dobra”, um efeito, e um “baraço”, que é compreendido como uma corda de enfeixar, açoitar réus ou de enforcá-los,² como se o traço marcasse, de fato, seu efeito como a possibilidade da morte. Sabendo que a morte é, para nós, uma forma de indizível que nos toca – um ponto no infinito – entendemos o traço, em Llansol, como uma resistência à interpretação, considerando que essa resistência projeta um excesso assinalado pela mão que sustém o lápis, que “sugere-lhe que os envolva com um traço a lápis para assinalar/ o lugar onde cairão por amor” (LLANSOL, 2011c, p.110), um traço que assinala a falta, a não-limpeza do texto e a opacidade de suas relações referenciais, o entendendo como promessa de palavra que não se conclui, tal como fala Gerard Pommier (1991) a respeito do gozo feminino:

A palavra presa na mão ecoa por sua ressonância singular e se abre para o todo das outras palavras. Todos os vocabulários são reunidos em alguns sons e se desdobram então. Eles podem evocar essas flores japonesas, que se abrem quando colocadas num pouco de água. A pura percepção, sua infinitude, é roçada ao se falar desse umbral [...]. Nesse equívoco onde um ausente manifesta sua presença por sua própria falta (POMMIER, 1991, p.100).

É, assim, a marca de uma palavra que escreve o vazio. E, notamos, a escrita estabelece as bordas desse vazio, por um lado, como o trabalho com a linguagem que tenta unir, fisicamente, aquilo que está distante, e, por outro, como aquilo que escava a linguagem, esvaziando-a de, por exemplo, um “eu”. Afirma Llansol a Lucia Castello Branco:

[d]a mesma maneira que eu escrevo um texto único, mais do que um livro, é que faço aquele traço para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico (LLANSOL, 2011a, p.51).

Assim, se o traço marca a união entre todas as coisas, nos recordamos de que, conforme Freud, “o principal objetivo de Eros [é] unir e atar” (1923/ 2007, p.54), e, além disso, consideramos o traço “dobra” e “baraço”, uma ausência que apresenta o desejo de que

2 HOUAISS, “baraço”. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=bara%E7o>>. Acesso em 30.nov.2013.

aquilo que não está ligado, o seja pela escrita que irrompe como uma linha de fulgor, furo desenhado no real, o infinito que não se inscreve, mas se escreve de modo “irritante” e “contínuo” como possibilidade de silenciar definitivamente.

Além disso, lemos:

“Quando se morre cessa o simultâneo?”, me pergunto.

“O mais apaixonante são os sulcos paralelos.”

No texto da neve há uma mistura de silêncio, neve e cal, utilizada em acabamentos (LLANSOL, 2006, p.216).

Diante dessa pergunta, uma pergunta que contrapõe a “cal” e a “neve” – “cal” como a estagnação final e derradeira de todos os vivos, “neve” como possibilidade de desenhar sulcos paralelos na linguagem –, se pode afirmar: o que tensiona os afectos é a simultaneidade dos desenhos no branco, os sulcos na neve. Trazemos à memória, aqui, o texto *Lituraterra* (2009), de Jacques Lacan, em que o autor explicita sua compreensão da escrita a partir de uma sugestiva imagem. Sobrevoando a Sibéria, ele descreve que via:

entre as nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que é chamado de planície siberiana, uma planície realmente desolada, no sentido próprio, de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, reflexos desse escoamento (LACAN, 2009, p.113).

Nessa planície branca, tal como a folha de papel, em que o branco tudo recobre, tal fato não deixa de revelar, ele mesmo, os reflexos do escoamento da água. E, a seguir, Lacan afirma, aproximando escoamento – ravinamento – e sulcagem, dizendo que a escrita, a escritura, se trata justamente disso: “assinalo que aqui faço imagem no ravinamento, com certeza, mas nenhuma metáfora: a escrita é esse ravinamento” (2009, p.116). Para nós, pois, tal sulcagem é feita sobre a dura página branca, tal como o é a “neve da linguagem”, e, assim, afirmamos: sulcagem é arte de *sobreimpressão*.

Consequentemente, o traço é marca espacial no texto. E uma marca que, sulcando, desenha. E desenha um vazio, tal como afirma Maria Gabriela Llansol a respeito da figura de Vergílio Ferreira, escritor português falecido e que, em *Inquérito às quatro confidências* (2011c), ganha estatuto figural:

o texto _____ ao fechar o dele

quis dar-lhe um corpo de fulgor e de penetração que não se confundisse com o físico, belo ou degradado. Um corpo integralmente feito de linguagem.

Deu-lhes aliados ou comunicantes, sem os quais o *vazio provocado* da linguagem não consegue ser *continuado* (LLANSOL, 1997, p.7 [destaques no original]).

O “vazio provocado” que deve ser “continuado”: “escrever é um começo que se amplifica, pouco a pouco”. Tais afirmações se encontram nesse ponto de escoamento: é no espaço do texto que se começa e se continua o vazio. Aqui, pois, recordamo-nos da noção blanchotiana de “desocupação”³, que nos diz que escrever é cavar um vazio em que se encontra a ausência da obra (BLANCHOT, 2010, p.203), ou talvez, um traço que não ajunta rastros daquele que escreve, é o risco que se corre pelo descentramento e pelo inacabamento do entrelugar, a escrita:

A escrita traça, mas não deixa rastro, não autorizando o remontar, a partir de um vestígio ou signo, a nada a não ser ela própria como (pura) exterioridade e como tal nunca dada ou constituindo-se ou ajuntando-se em relação de unificação com uma presença (a ver, a ouvir) ou a totalidade de presença ou o Único, presente-ausente (BLANCHOT, 2010, p.206).

Ademais, lemos, no espaço-texto de Llansol:

Não vou perguntar: “quem falta?” sou eu que falto, o fragmento por que suspiro, e que está suspenso fora de mim. *Eu* que queria ser *ele*, sem poder, como _____

como um resto de frase

que se esquece (LLANSOL, 2011c, p.21 [destaques no original]).

Há um traço onde antes havia o “eu”. O “eu”, perdido, não deixa de manifestar-se em sua ausência como um risco, traço e perigo, incapaz de ligar a escrita e o “eu” pelo qual ela passou, mas marcando essa impossibilidade, esse vazio que continua. O texto constitui-se, em consequência disso, como uma “desocupação” – um vazio provocado e continuado – do “eu”, e, como espaço-texto, é a amplificação, a abertura continuada, o vazio inacabado e descentrado, em que imagens são escritas como o entrelugar, a meio caminho entre um traço sem significado, e a possibilidade da entrada no infinito dos sentidos, vislumbrada no “vazio continuado” da escrita que, no texto, prossegue.

_____ ter aberto *este* caminho
(LLANSOL, 1997, p.8 [destaques no original]).

Continuemos.

3 Traduzimos *desoeuvrement* por desocupação, apoiando-nos em ANDRADE, Paulo Fonseca. Os lugares da escrita. ANDRADE, Paulo Fonseca; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GpEa/CAPES, 2013, p.120, nota 2.

REFERÊNCIAS:

BLANCHOT, Maurice. A abordagem do espaço literário. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.27-43.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a ausência de livro. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Nuvens de pensamento branco. CASTELLO BRANCO, Lucia; ANDRADE, Vania Baeta (orgs). **Livro de asas, para Maria Gabriela Llansol**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.227-252.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Paisagens em sobreimpressão: Maria Gabriela Llansol e a Geografia dos Rebeldes. In: Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP). 2012. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/Lucia%20Castello.pdf>. Acesso em 10 dez. 2012.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 2011a, p.11-17.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Rizoma. **Mil Platôs**, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed.34, 2011b, p.17-49.

FREUD, Sigmund. (1923). O Eu e o Id. **Escritos sobre a psicologia do Inconsciente**, vol. 3. Trad. Luiz Alberto Hans. Rio de Janeiro: Imago, 2007, p.13-92.

LACAN, Jacques. Lição sobre “Lituraterra”. In: LACAN, Jacques. **O seminário**: Livro 18, De um discurso que não fosse semblante. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.105-119.

LACAN, Jacques. **O seminário**: Livro 20, mais ainda. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela. Amar um cão. **Cantileno**. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um beijo dado mais tarde**. Lisboa: Edições Rolim, 1991.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Inquérito às quatro confidências**: Diário III. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig 1**: O encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Livro de Horas I**: Uma data em cada mão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem (diário). **Colóquio/ Letras**, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 143/144, jan.-jun. 1997, p.5-18.

POMMIER, Gerard. **A exceção feminina**: os impasses do gozo. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ANOS OU DANOS DOURADOS?

MODERNIZAÇÃO, ESCRITA FEMININA, DIÁRIOS MINEIROS

CAROLINA MARIA DE JESUS E MAURA LOPES CANÇADO

José Carlos Sebe Bom Meihy*

USP - UNIGRANRIO

*“Triste glória que não me deixa ter vontade própria. Quero ser eu.
Fizeram-me desviar de tudo que pretendia quando morava na favela”.*

Carolina Maria de Jesus.

*“Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela
invenção que conheço.
Antes me parecia haver um depois. Agora não me parece haver além de agora. Há
muito tempo o tempo parou.
– Onde? Sou o marco do esquecimento”*
Maura Lopes Cançado.

Foi um mineiro quem qualificou a *Formação da Literatura Brasileira* a partir da noção de *sistema*. Antonio Candido, ao estabelecer tal premissa, levou em conta o processo cumulativo capaz de garantir a existência de um estatuto nacional firmado na *continuidade literária*. Prezando como matriz a circulação derivada da emissão e recepção dos textos impressos, nossas letras se inauguraram com a obra dos chamados *arcades mineiros*, instituídos como grupo que gerou um conjunto orgânico que arrolava formas, estilos, preocupações temáticas espiraladas e progressivas¹. Valho-me desta assertiva para instruir argumentos insinuadores de supostos que projetam a participação cultural mineira em outros momentos cruciais de nossa literatura. Num salto que inclui a possibilidade de verticalizar a produção de Guimarães Rosa na dinâmica do *realismo mágico*, permito-me supor, hipoteticamente, nova ousadia, florada na

* Professor doutor, aposentado do Departamento de História da USP. Professor do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras e Ciências Humanas da UNIGRANRIO. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 1A - UNIGRANRIO/FUNADESP. E-mail: jcarlosbm@hotmail.com

1- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997 pp. 24 -25.

segunda metade do século passado, integrando certa produção feita por mulheres mineiras². Mais estranha ainda o despontar de diários que revelando o particular se inscrevem nas letras nacionais³. É como se, mais recentemente, Minas mostrasse ao Brasil seus interiores, exibindo contradições que, afinal, ganham quilate nacional quando explicadas em contextos amplos e integradores.

Num tempo histórico globalizado, a retomada de algumas narrativas “exóticas”, derivadas de contrastes sociais, promovem hipóteses provocativas⁴. Isto explica a escrita de representantes do gênero feminino que, longe de seus *loci* natais, pariram em dores as dificuldades de serem “mulheres brasileiras”⁵. Na passagem do *pathos* para o *ethos*, da regionalidade mineira para os grandes centros urbanos nacionais, os *diários*, refletindo realidades singulares, superam qualquer possível classificação, seja como literatura, história ou espécies disciplinares convencionais. Costurando a “mineiridade” no pano largo da cultura nacional brasileira, os desajustes provocados pelos deslocamentos resignificam condutas expressas em papéis sociais e modos de percepção do mundo moderno. Explico-me: em termos de gênero textual, os *diários* escritos por mulheres e homens comuns – ou “ordinários”, como diria De Certeau⁶ – apenas ganharam destaque no Brasil depois dos anos de 1960. Isto, aliás, se inscreve no circuito de abertura do debate nacional sobre representatividades e expressões populares. Especificamente, causa admiração o fato de escritoras mineiras projetarem, nesta época, tantas memórias⁷. No universo dos “escritos do eu” - segundo a proposta desenhada por Gusdorf⁸ - se enquadrariam no cenário brasileiro, também diários

2- Sobre a presença de escritoras mineiras em geral, Constância Lima DUARTE organizou um volume intitulado *Antologia de escritoras mineiras*, Editora Mulheres, Florianópolis, 2008.

3 O primeiro diário a surpreender foi o de Helena Morley, mineira de Diamantina que publicou aos 62 anos *Minha vida de menina*, pela Companhia das Letras, São Paulo, 1998. Este diário contudo figura como produção autoral independente do contexto dos anos de 1960.

4- Anteriormente explorei tal possibilidade considerando a figura de Carolina Maria de Jesus. Sobre o assunto, leia-se MEIHY, José Carlos Sebe Bom, “Os fios dos desafios: o retrato de Carolina Maria de Jesus no tempo presente” in *Artes do Corpo*, SILVA, Vagner Gonçalves (org.). Selo Negro, São Paulo, 2004, 16 – 53. Em ensaio prévio, analisei alguns aspectos que justificavam estudos sobre os diários de Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, in <http://www.albertolinscaldas.unir.br/anosdourados.htm> acessado em 13/03/2014.

5- Fala-se de escrita feminina assumindo os ensinamentos de Hélène CIXOUS, que vê a escrita feminina como um reconhecimento da mulher em seu próprio corpo, libertando a expressão escrita na mesma ordem que a diferença da dimensão cultural falocêntrica. O descobrimento do corpo como elemento diferencial, contudo não exila a possibilidade do homem também deter a escrita feminina. CIXOUS, Hélène, *The Laugh of the Medusa*, [HTTP://WWW.JSTOR.ORG/STABLE/3173239](http://www.jstor.org/stable/3173239) Acessado em 15/09/2013.

6- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p. 16

7- Para uma lista completa, leia-se de Lilian LACERDA, *Álbum de Família*. memórias e vida e Histórias de Leitoras, Editora da UNESP, SP, 2003. De toda forma é notável o número de expressões memorialísticas mineiras.

8- GUSDORF, Georges. *Lignes de vie II: auto-biographie*. Paris: Odile Jacob, 1991.

femininos ou masculinos desde que expressando tipos de experiências que acharam espaço naqueles dias⁹.

Foram duas mulheres, ambas do interior de Minas Gerais, Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, quem, mais que todos, formularam situações inéditas do até então sempre comportado contexto intelectual brasileiro¹⁰. Foi pelo diário, que ambas ganharam destaque em uma corrida que deu estrada para alargar a discussão sobre o papel da mulher escritora, das marginais ou descabidas, das deslocadas de seus nichos originais e familiares, e – por que não? – de propositoras de novidades que transgrediram os padrões estéticos e formais estabelecidos. Rompiam-se assim as sólidas fronteiras que insistiam em conferir autonomia às culturas regionais e aos seus tipos particulares. Em certa medida, isso correspondia à modernização do país que ganhava largueza na interligação que progredia com os mecanismos permitidos pela emergente indústria cultural. Os padrões estéticos e formais que desafiavam a ordem estabelecida transpareciam nos gêneros textuais “novos” e de expressão de comportamentos “desviados”, feminis, iluminadores de intimidades antes mal acendidas, legadas ao avesso do tapete que escondia a poeira dos excluídos de tradições consagradas. Ao interagir na amplitude nacional, centro e periferia, interior e capital se imiscuíam, projetando uma identidade cultural bem mais integrada. Cabiam aí, na latitude do espaço da requalificação da identidade nacional, expressões variadas e diferentes. Carolina e Maura não se explicavam mais pelo interior mineiro, mas, pergunta-se, encaixar-se-iam sem problemas no dilatado espaço nacional?

9- Dois diários masculinos, ambos de homossexuais, foram também lançados no tempo. Trata-se *De escritos de Lúcio CARDOSO* e Walmir AYALA. De Cardoso temos o *Diário Completo*, que cobre de 1949 a 1962. Dos diários de Ayala temos três volumes, publicados entre os anos de 1962 e 1976: “Difícil é o reino Diário I”, “O visível amor Diário II” e “A fuga do Arcanjo Diário III. Em conjunto tais páginas vão de 1956 a 1961. Ayala, Walmir. *Difícil é o reino. Diário I*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962. AYALA, Walmir. *O visível amor. Diário II*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1963. AYALA, Walmir. *A fuga do Arcanjo. Diário III*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976. Há notícias de outro diário importante, também de um homossexual, Herry Laus, crítico de arte e escritor de Santa Catarina; sobre o tema leia-se http://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2011_2/08_ZAHIDE.pdf, acessado 22/06/2014.

10- Note-se que há uma singularidade no caso dos diários brasileiros em comparação com os femininos publicados em outros países, pois internacionalmente, os diários femininos conhecidos remetem a pessoas prezadas socialmente. Entre outros, alguns diários famosos de mulheres mais se justificam pelas excentricidades do que pela marginalidade. Casos como o de Katherine Mansfield que viveu obcecada com a tuberculose; Virginia Woolf, que transferiu para o papel sua utopia vivencial; Anais Nin, que registrou a própria vida, e, da estranha aristocracia inglesa Priscilla Scott-Ellis que colocou no diário sua luta na Guerra Civil Espanhola ao lado dos franquistas, atestam que a publicidade desses textos se deveu ao prestígio das autoras. Isto não aconteceu com as brasileiras que, pelo contrário, ficaram famosas por eles.

Um tempo definidor

Consideremos então, no trajeto vivencial de ambas, o processo histórico retrçado entre 1945 – fim da Segunda Guerra e da ditadura Vargas, e 1964 – momento de instalação do regime militar. Em particular cabe centrar atenção no final da fase chamada *redemocratização do pós-guerra* e como síntese do traço temporal/cultural agitado marcar o dizer de Roberto Schwartz, atento ao alvorecer dos anos de 1960:

O vento pré-revolucionário descompartimentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente¹¹.

“Irreconhecivelmente inteligente”, salientemos...

Na mesma senda, Marcelo Ridenti progrediu a noção dessa ocasião criativa e bizarra, dizendo que havia, no embalo daquele então, um fermento resultante de um “idealismo revolucionário” tangível e que:

o romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido anticapitalista prisioneiro do passado, gerador de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no homem camponês e no migrante favelado a trabalhar nas cidades¹².

É exatamente neste caixilho que se ajustava o fenômeno Carolina Maria de Jesus, a “escritora que saiu do lixo”. E explicava também a figura extravagante de Maura Lopes Cançado, em suas excentricidades descabidas no interior mineiro, mas também de ajeites complicados na cidade grande. De toda forma, o esvaziamento do campo e das pequenas urbes interioranas se acelerou naqueles dias pulsados¹³. Das duas mulheres, uma optou pela perambulação nas ruas de São Paulo exatamente no momento em que os eventos do Quarto Centenário, celebrado em 1954 demandaram transformações drásticas na “cidade que mais cresce no mundo”; a outra buscou lugar em redações de jornais do Rio de Janeiro, então capital cultural do país. Ambas viraram escritoras e pelas letras impressas em diários

¹¹ Como observa Roberto SCHWARZ em *Cultura e Política*, 1964-69, 1992, p. 69

¹² RIDENTI, Marcelo, *Em Busca do Povo Brasileiro* 2000, p. 25.

¹³ Considera-se a inversão numérica da população rural em favor da urbana como fato notável na percepção do país. Sobre a inversão demográfica do campo para a cidade veja-se BRITO, F.; CARVALHO, J. A. *Somos um país de jovens?* In: ALBUQUERQUE, E. S. (Org.) *Que país é esse?* Rio de Janeiro: Globo, 2006.

publicados entraram para a história ostentando os ruídos de comportamentos derivados de suas condições de origem.

São Paulo e Rio de Janeiro foram arenas de representação das duas mineiras que vivenciaram o mito da cidade grande e nelas conferiram um Brasil alheio da modernidade, pouco imaginado pela cultura metropolitana de uma classe média nascente que se propunha a reconhecer-se nos contrastes montados. Do interior de Minas para as capitais, as revelações subjetivas dimanadas nas páginas de cadernos manuscritos dariam condições para se avaliar extremos que atiçavam a curiosidade geral. É como se a ficção por si não desse mais conta da fala sobre “a realidade”. Sobretudo interessavam os detalhes da vida e a incompatibilidade com o ritmo pretendido pelo progresso traduzido pelos projetos da “nova” economia. O tal “capitalismo selvagem” demandava exames dos comportamentos e uma das possibilidades de verificação disto se deu por lances reveladores da intimidade das pessoas, aspectos expressos nos diários. O dia a dia dramático vertido em *entradas* diárias dimensionava o que podemos chamar de *diários íntimos*¹⁴. Íntimos por revelarem aspectos até então apenas transparecidos na produção sociológica – os pobres – e em personagens de ficção ou da norma médica – os loucos. Pobreza e loucura, portanto, se enlaçavam como temas vitais em um dança cultural que se exibia atenta ao ritmo acelerado das mudanças, à modernização e aos desafios do novo perfil de estado nacional integrado, prenhe de contrassensos e em evolução constante. Era como se o tempo colonial metaforizado por uma cultura interiorana buscasse uma desesperada sintonia com o mundo moderno, das grandes cidades. Aliás, sob o signo do tempo cultural se pode perceber o desajuste das duas protagonistas, deslocadas de seus berços, mas atrapalhadas no cosmo metropolitano que as acolheu sem integrá-las.

O impacto das mudanças do campo ou da cultura rural justifica o que se chama de “rápida urbanização do território brasileiro” que segundo especialistas não deve ser apenas visto como “um processo estritamente demográfico”, pois “tem dimensões muito mais amplas”. Foi no sensível momento de virada do epicentro produtivo nacional, da agricultura e pecuária para indústria, que se operaram as mudanças que explicam os novos tipos sociais. Segundo Fausto Brito:

é a própria sociedade brasileira que se torna cada vez mais urbana. As cidades, além de concentrarem uma parcela crescente da população do país, convertem-se no locus privilegiado das atividades econômicas mais relevantes e transformam-se em

¹⁴ Assumo como base conceitual a definição de “diário íntimo” derivada das propostas de GIRARD, A. em *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 15. Cabe lembrar que Maura Lopes Cançado não considerava o seu um “diário íntimo”, aliás, são palavras dela “Não é, absolutamente, um diário íntimo” p. 5, mas independente deste juízo personalista, seu texto foi lido como tal.

difusoras dos novos padrões de relações sociais incluindo as de produção e de estilos de vida.

E continua o argumento em favor da drástica alteração justificando que:

Contudo, a maior parte do crescimento demográfico urbano, entre 1960 e 1980, deveu-se ao intenso fluxo migratório rural-urbano. Somente entre 1960 e o final dos anos 1980, estima-se que saíram do campo em direção às cidades quase 43 milhões de pessoas, incluído o efeito indireto da migração, ou seja, os filhos tidos pelos migrantes rurais nas cidades¹⁵

Entre outras manifestações que fugiam do padrão esperado, as duas *escritoras circunstanciais* e impertinentes se impuseram no agitado palco daqueles dias desconcertantes e incrivelmente apagados de nossa consideração histórica. Uma constelação inédita no céu desse tempo se fez brilhar pelo surgimento de figuras e movimentos populares. Garante-se, pois a probabilidade daquelas duas mulheres na essencialidade daquele tempo. Estamos falando dos chamados *anos da contracultura*, no qual o *Presidente bossa nova* – também mineiro – dava sentido a um Brasil novo, repleto de proposituras políticas e culturais desafiadoras, coerentes com o devir modernizador. Tempo de retraços pretensiosamente revolucionários esse, em que uma combinação de manifestações se colocava como divisória dramática entre o antigo e o moderno, entre o velho e o novo Brasil. Refere-se a um lustro – em particular a um ano, 1958 – em que se expressaram, por exemplo junto com a bossa nova, a chamada jovem guarda, além do cinema novo, do teatro de Gianfrancesco Guarnieri, da construção de Brasília e dos resultados da industrialização acelerada que pretendia efetivar o *slogan* presidencial “*cinquenta anos em cinco*”. Arrola-se também o feito da Seleção Brasileira de Futebol, ganhando, pela primeira vez, a Copa do Mundo e mais: *misses*, atletas, mulheres aparecendo no cenário artístico, em diferentes esferas¹⁶.

Sobre todos os grupos emergentes, os pobres ganhavam protagonismo a partir do conjunto. E aquele era um tempo em que cabiam Dom Helder Câmara e Paulo Freire, como anunciadores de novas linhagens políticas, religiosas e educacionais. Interessa inscrever nesse contexto o movimento negro brasileiro, que naquele espaço alçava destaque com a participação de figuras que mais tarde iriam ser referências. Atores como Grande Otelo; cantoras de sucesso, tais como Elza Soares e Elizete Cardoso; sambistas como Zé Ketí e

15 BRITO, F.; SOUZA, J. Expansão urbana nas grandes metrópoles: o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza. *Revista Perspectiva*, Fundação Seade, jan. 2006, p. 63.

16 SANTOS, Joaquim Ferreira dos 1958, o ano que não devia acabar, Editora Record, Rio de Janeiro, 1997.

Cartola, Lupicínio Rodrigues, Noite Ilustrada; jogadores de futebol, como o estreante Pelé ou os veteranos Didi e Garrincha; mães de santo, como Menininha do Gantois, foram alguns dos personagens emergentes nessa conjunção¹⁷. Àquela altura, um grupo de intelectuais “de cor” se projetou, propondo discussões sobre raça, com destaque para o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos e para o artista plástico Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN). Aliás, em termos historiográficos, cabe lembrar que foi em 1959 que, juntamente com Otávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso publicou “Cor e mobilidade social em Florianópolis”, e mais tarde, sozinho, em 1962, “Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional”¹⁸. Empurrando aquele dinâmico movimento sociológico, o mestre de todos, Florestan Fernandes – juntamente com Oracy Nogueira e João Batista Borges Pereira – explicava a brasilidade de composição étnica¹⁹.

Frente à loucura socialmente expressa, a conjuntura de 1952 projetou a figura impar de Nise da Silveira, idealizadora do “Museu de Imagens do Inconsciente”, projetando artistas populares como Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros e Octávio Inácio. Em 1956, em plena efervescência do debate sobre a sanidade social, a mesma incansável Nise da Silveira criou a “Casa das Palmeiras” para atender pacientes que haviam passado por tratamentos psiquiátricos em instituições antiquadas. Nesse quadro, no coração do debate sobre loucura, Maura Lopes Cançado se ajustava como expressão letrada, cabível e até desejável, porque contestava o estereótipo do louco marginal, alienado, passivo²⁰. Aliás, corrige-se aqui um lapso na literatura médica e sociológica brasileira que não leva em consideração o testemunho vital da “mineira insana” que tanto criticou os institutos que cuidavam das “doenças mentais”. Havia, no entanto, no quadro social, espaço para todos, inclusive para tipos que perambulavam pelas cidades, tidos como pobres e doidos. Um exemplo, no Rio de Janeiro, foi José Datrino, conhecido como *Profeta Gentileza*, que se dizia “amansador dos burros homens da cidade que não tem esclarecimento”. E, nessa lógica das variações de personagens sociais, Maura Lopes Cançado funcionava como emblema desse turbulento tempo de ousadas mudanças. Interessante hoje, aqui em Minas, “presentificar” aquele passado explicador das duas senhoras.

17 MEIHY, José Carlos Sebe Bom “os fios dos desafios”, op. cit.

18 CARDOSO, F. H.; IANNI, O. 1959 *Cor e mobilidade social em Florianópolis*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.

CARDOSO, F. H. 1962 *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*, São Paulo, Difusão Européia do Livro.

19 Sobre o assunto leia-se <http://www.usp.br/revistausp/68/14-florestan-joao-oracy.pdf> (acessado em 05/04/2014).

20 Vera BRANT, relata os sofrimentos nos diversos hospitais psiquiátricos pelos quais Maura passou e do Hospício é Deus diz textualmente “é uma denúncia da maior violência, de boa qualidade literária e um verdadeiro clamor humano” in [HTTP//WWW.ver.brat.htm](http://www.ver.brat.htm) Acessado em 21 de março de 2013.

Desvio ou atalho?

Mas há algo mais a dizer sobre a inscrição destas mulheres no plantel das letras brasileiras, pois as duas mineiras diaristas não foram únicas. Marisa Lajolo descortinou um episódio intrigante da composição intelectual da nossa contracultura, assinalando que na abertura dos anos de 1960 havia um grupo de mulheres com “ideias na cabeça e caneta na mão”. Lajolo se referia às autoras que, àquela época, assumiam papel de destaque na cena cultural e letrada brasileira²¹. “Bem nascidas”, “de família” e “preparadas”, personalidades como Lígia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Nélida Piñon se compunham com alguns nomes que anteriormente haviam semeado o sucesso literário feminino. Isto, contudo, não as definia como grupo que visasse transformação desse coletivo em projeto capaz de contestar o perfil estético, masculinizante vigente. Nomes como Cecília Meireles e Raquel de Queiroz por certo alçaram destaques prévios, mas não exatamente por terem iniciado suas carreiras com uma *escrita feminina*. Pouco mais intimista, talvez; levemente desviada, sim; em essência feminina, não. Não, pelo menos em termos da quebra do padrão formal e de demonstração “em si” de dramas pessoais. Carolina e Maura encarnaram a escrita e por ela registraram suas vidas.

Consagradas, aquelas *escritoras notáveis* tiveram seus livros - contos, romances, poesias - aceitos sem as mesmas dificuldades das diaristas. Isto porque os fizeram em estreito diálogo e sintonia com a produção corrente, de matriz varonil, combinada com a norma culta ou com a lógica literária, convencionadas como padrão. Mesmo respeitadas no campo das letras – aliás, exatamente por isto –, tais autoras demoraram mais a representar uma linhagem de gênero, capaz de caracterizar uma autoria remoçada porque testemunhal e genuinamente feminina. Nada, nada, próximo de um *fait divers*, no sentido sugerido por Roland Barthes²². A propósito, vale insistir no impacto da intromissão das duas diaristas mineiras, pois aquelas *grandes damas da literatura brasileira* passaram a ter que disputar espaço no novo mercado com estreantes, estas bem mais ousadas e que, por isto, abalaram o grande público com novidades chocantes, rasgando o preguiçoso continuísmo erudito, tão entranhado em nossa sociedade²³. Digamos inclusive que,

21- LAJOLO, Marisa. *A leitora no Quarto dos Fundos*. In: *Leitura: Teoria & Prática*. Campinas, Mercado Aberto, ano 14, n. 25, p. 10 - 18, jun. 1995. Leia-se também da mesma autora “Um ramo de rosas para Carolina”. In: JESUS, Carolina Maria de. *Antologia Pessoal*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. Organizado por José Carlos Sebe Bom MEIHY. Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

22- BARTHES, R. *Structure du fait divers. Essais critiques*. Paris, Seuil, 1966.

23 As *divas* já conhecidas até se insinuaram contra o padrão masculino, mas de maneira tão sutil e mansa que não foram percebidos no tempo desvios significativos, ou sequer tendências perturbadoras da norma culta estabelecida. Seria injusto afirmar que elas não apresentaram alguma novidade ao longo de suas carreiras, mas o fizeram se mantendo harmonizadas com o teor evolutivo natural, compatível com o de seus pares, homens, *beletristas*.

em favor do *status quo*, as autoras reputadas formularam uma espécie de *pantheon* de *escritoras permanentes*, mas junto com os também *permanentes* pares masculinos²⁴. Maura e Carolina, não.

Considerando o impacto dos aludidos diários, proponhamos uma breve arqueologia de suas publicidades como recurso aberto a orientar explicações dessas “outras” como “fenômeno novo”, fundamental a ponto de caracterizar literariamente a contracultura brasileira²⁵. Busquemos, nesta direção, pontuar alguns aspectos importantes para a consideração da chegada desses textos ao grande público, permitindo que a intimidade de ambas viesse a se transmutar em argumento sociológico e crítico literário. Cabe aqui pensar além da emissão, na produção e recepção de cada um desses diários e no significado das diferenças e similitudes contextuais que serviram de denominador comum aos seus livros. Na soma de todas as suas edições, o *Quarto de despejo*, de Carolina, vendeu mais de um milhão de cópias no mundo todo; e o *Hospício é Deus*, de Maura, limitou-se a três mil exemplares – mil e quinhentos em cada tiragem, ambas restritas ao Brasil, em 1965 e 1968 respectivamente²⁶. Enquanto o diário de Carolina foi, até hoje, traduzido para cerca de quarenta línguas, o de Maura permaneceu na original²⁷. Uma hipótese para explicar a diferença das tiragens passa pela constatação do alargamento da miséria em escala mundial, em contraste com a particularização da loucura. Enquanto o miserável ganhava – e continua ganhando – potencialidade universal, o alienado e a loucura ficam restritos à ordem médica e à incrível prática da reclusão que, aliás, é metáfora perfeita do tratamento que recebe inclusive na literatura como se vê em Lima Barreto. Como espetáculo visual e numérico, a pobreza é alardeada dinamizando o número de miseráveis. O “insano”, não.

Mas além de quantitativos, pensemos nos argumentos que moveram a transformação dos diários em livros destinados ao consumo. Começemos por assinalar que, em comum, os dois casos de publicidade dos diários ocorreram por mãos de jornalistas, homens, que prefaciaram

24- A questão da permanência não é fato desprezível se levamos em conta a intermitência das duas diaristas que são “redescobertas”, como se nota no caso de Maura Lopes Cançado na reportagem “Memórias do Manicômio” assinado por Maurício MEIRELES, n’ *O Globo* de 14/04/2014, Segundo caderno, p. 1. Em relação a Carolina Maria de Jesus, em vários artigos tenho ressaltado suas reaparições, em particular “Conto das Ruas” in *Revista de História da Fundação Biblioteca Nacional*, in <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/conto-das-ruas> acessado em 12 de março de 2013.

25 Aline Alves ARRUDA explorou a “Escrita arqueológica de Carolina aproximando-a da prática de reaproveitamento de objetos encontrados no lixo”. Sobre o assunto leia-se “A escrita arqueológica de Carolina Maria de Jesus em ‘Meu estranho diário’”. In *Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos*, Editora Mulheres, Florianópolis, 2014, pp. 201 – 207.

26A Editora Record, no Rio de Janeiro, em 1972 lançou outra edição do *Hospício é Deus*. Seu segundo livro, *O sofrimento do ver*, foi lançado em 1968.

27 Até hoje o *Quarto de despejo* apenas perde em número de venda de títulos brasileiros vertido para línguas estrangeiras para Paulo Coelho e Jorge Amado.

suas obras²⁸. Qual o significado desta mediação naquela conjuntura? Pergunta-se: *estratégia* delas? *Oportunismo* deles? *Concessão* ou *negociação* de ambos os lados? Seja qual for a resposta, o fato é que há um direito e um avesso neste pano editorial. A autoria dos originais é inquestionável – elas, Carolina e Maura, são as autoras –, mas o mérito de tê-los publicado, não lhes pertence. Isto coloca em juízo as edições ou influências masculinas nos produtos finais. Neste quesito, diga-se, estabeleceram-se as complexas transações das duas mulheres com o apadrinhamento masculino, hegemônico, detentor do poder de publicação. Estes, por sua vez, se projetaram com a novidade representada por ambas. Principalmente Audálio Dantas, que, apesar de ter já seu nome reconhecido, se notabilizou definitivamente por expor ao grande público os diários de Carolina, tendo inclusive prefaciado em algumas edições estrangeiras e gerenciado edições alhures. E o que teriam elas conseguido, sem o endosso deles? Em particular o caso de Carolina merece atenção²⁹. Ainda que recluso ao Brasil, *O Hospício é Deus* também ficou conhecido pelo patrocínio germinal de um editor jornalista.

Carolina, por várias citações próprias em diferentes lugares, tentara antes, inclusive fora do Brasil, publicar seus escritos, sem sucesso. Sabe-se que palidamente seu nome apareceu na imprensa, sem, contudo, precisão alguma das datas em que isso teria acontecido. A primeira vez em que o nome de Carolina foi estampado em jornal teria se dado graças a um texto de autoria de Villi Aureli, na *Folha da Manhã*. Mais tarde, em matéria de Marcos Pacheco para a *Folha da Noite*³⁰, seu nome novamente figurava em páginas. Numa “pré-história” do *Quarto*, há de se lembrar em que em 1958 o próprio Audálio Dantas preparava o sucesso que viria depois e assim publicou no jornal em que trabalhava, na *Folha da Noite*, o artigo “O drama da favela escrito por uma favelada. Carolina Maria de Jesus faz um relato sem retoques do mundo sórdido em que vive”³¹. Não há dúvidas, pois de que foi pelo jornal que se plantou a figura marcante da “escritora vira lata” que finalmente impactou os anos iniciais da década de 1960³².

Mas não basta esgotar o debate sobre as presenças dos jornalistas homens pelos seus patrocínios editoriais. Havia algo a mais, principalmente a necessidade de outra mediação, esta de teor estético e referente a língua e estilo. Germana Henriques de Souza, pensando Carolina, textualmente afirma que:

28 Elzira Divina PERPÉTUA contextualiza a condição do jornalismo brasileiro que possibilitou o lançamento das duas diaristas. Leia-se sobre o assunto *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*, Editora Nandyala, Belo Horizonte, 2012, p. 51.

29 A opinião de Audálio DANTAS está expressa em entrevista publicada em *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 2004, pp. 101 – 107 de minha autoria com Robert M. Levine.

30 Há quem diga que foi em 1946, mas há referências de 1951.

31 *Folha da Noite*, ano XXXVII, nº 10, 885,09 de maio de 1958.

32 SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Garamond, Rio de Janeiro, 2009.

para se compreender a obra de Carolina, é necessário, portanto destacar as relações dos excluídos com o sistema literário, a inclusão da voz do subalterno – o processo dialético que leva um excluído a desejar ter voz e, para moldar essa voz, escolher o mesmo discurso/forma que o exclui.³³

Neste caso, note-se a busca de reconhecimento e esforço em aparelhar seu discurso com os refinamentos da moda em voga, como se essa fosse a única alternativa para a almejada fama. A ponte estabelecida por Audálio, então, se mostrou providencial. Nos dois casos, valeu o empenho dos escritores/repórteres, jornalistas. Ao tentar afinar seus escritos com a recepção pública, as diaristas apenas lograram sucesso depois das “introduções” dos padrinhos. Mas isto não foi tudo, valeu mesmo o fato de narrarem a própria vida como se vivessem uma tragédia coerente com a marginalidade incompreendida, tudo na primeira pessoa. Há, é verdade, algo de notável nas diferenças das duas, mas, mais do que salientar contrastes incompatíveis cabe ressaltar que ambas representavam uma complementaridade notável. Daí a justificativa maior para se integrar a análise dos diários nos elos que as uniam à recepção pública. A constatação da curiosidade dos leitores, porém abre outras questões: pode-se falar em uma espécie de “culpa social”? Este tema ainda carece de estudos. Por certo os críticos de literatura estão a campos, mas fica patente que boa parte desta responsabilidade cabe aos historiadores que têm por ofício articular situações explicadoras. De outro lado sabe-se que não será pela obra fora de seu tempo e espaço que se avançará. Enfim se de regra, os diários não se explicam por si, isoladamente, muito menos estes dois que se abraçam em significação única.

A situação de Maura em termos de classe social foi diversa de Carolina, ainda que também seus anseios desaguassem em forma diarística. A dificuldade de abordar Cançado é grande porque ela se confundiria com outras escritoras pela aparência e até pela formação cultural. Sem a chave analítica da loucura expressa no dia a dia, Maura poderia passar por excêntrica ou tola e até ser posta de lado por exageros de redação. As diferenças das duas fazem com que em termos de presença, Maura ostente condições aparentemente incompatíveis com Carolina. Branca, teve boa formação educacional, aprendeu línguas em colégio de freiras e conviveu com a elite e intelectuais importantes³⁴. De família abastada, originalmente de São Gonçalo de Abaeté, Minas Gerais, aos 15 anos se casou, teve um filho e migrou. Separando-se do marido um ano depois, queria continuar os estudos e, mudando-se para a cidade grande, conviver com pessoas cultas. Vale, a título de exemplo, considerar como pretexto da

33 SOUZA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira lata*. Editora Horizonte, Brasília, 2012.

34 “Falar sobre a Maura é muito difícil. Entendê-la, impossível”, disse sua amiga e confidente Vera Brant in <http://verabrant.com.br/1/cronicas/Maura%20Lopes%20Cancado.htm>. Acessado em 21/03/2013.

insanidade da moça o motivo aludido para a separação do marido: ao pilotar um teco-teco, deixou o aviãozinho tombar sobre a rua em que morava, tudo pela simples “vontade de ver um avião cair” estando dentro dele. Tipo loiro de reconhecida beleza, autoproclamada como “belíssima e de avassaladora inteligência”, aos 18 anos, pela primeira vez foi internada no hospital psiquiátrico Gustavo Riedel, no Rio de Janeiro. Sabe-se de outras internações dela, algumas a seu pedido e inclusive de ter passado seis anos presa depois de matar uma colega do hospício. Maura, que também sempre quis ser escritora começou a trabalhar como articulista no Jornal do Brasil, num momento em que Reynaldo Jardim tornou-se editor do Suplemento Dominical. Foi ele, aliás, que em 1958, durante uma visita a ela no internato, recomendou que escrevesse um diário, registrando suas experiências. Estava lançada a semente do exuberante *Hospício é Deus*.

Como Carolina, Maura também já havia publicado um poema que chegara a Assis Brasil pelas mãos de Sebastião de França. É importante reconhecer que o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, onde Maura fora parar, se abria a novos escritores, como Ferreira Gullar, Mário Faustino, José Guilherme Merchior, José Louzeiro, Carlos Heitor Cony, que conviveram com a jovem promessa. Seu passaporte para o sucesso, no entanto, se deu com a publicação, na primeira página daquele Suplemento Dominical, com o conto “No quadrado de Joana”. Há rumores sobre esse episódio revelando que Maura teria agradecido a Reynaldo Jardim de joelhos³⁵. Curiosamente, a trama desse conto de estreia tratava da história de uma esquizofrênica catatônica e tal indicação insinua a consciência da autora dublê de diarista e ficcionista. Referindo-se ao *Hospício é Deus*, sabe-se que depois da segunda internação da autora, Fernando Sabino, outro homem, mineiro também, se esforçou muito para a publicação do diário. Lançado ao público o Hospício foi impresso com a apresentação de Reynaldo Jardim, recomendando “medo” ao leitor, pois advertia que era necessário preparo para as “traições da beleza e fascínio diante de uma prosa alarmante”. Assim se pronunciou

textualmente:

35 José LOUZEIRO, colega de Maura no SDJB relata que “quando foi publicado aquele conto dela na primeira página do jornal, ela não sabia de nada, ela ficou tão surpresa que no dia seguinte, nos estávamos na redação – era uma redação só pro suplemento, um espaço muito bem iluminado, o chão muito cheio de sinteco –, ela se atirou no chão pra agradecer o Reynaldo Jardim, de joelhos. Escorregou, esfolou os dois joelhos, nos deu um trabalho. Tivemos que levar a Maura na farmácia pra remendar o joelho, ficou todo esfolado. Essa era a Maura” in <http://mauralopescancado.tumblr.com/JB> acessado em 21/03/2013.

“Eis a tranquila fúria. Ei-la aberta à emoção e ao tédio. Ei-la cantando a ficção real do cotidiano alumbrado. Ei-la, pânico sem susto, desvairando o pensamento claro, assombrando o sonho preciso, limpo e justo do pesadelo em vigília. Calmo sobressalto. Eis o canto mais alto de ser, sendo a um tempo e medo, lúcido punhal e carne transpassada. Eis o que não pode ser amada e se autodevora: flora animal, passiva flor urbana sob o peso da luta, transmutando impotência de vítima em demoníaco cacto flamante, visgo de fogo simulante, granadas no arsenal.”

Sem cair no conceitualismo raso da polêmica que se perde discutindo se diário é ou não literatura – se testemunho, documento histórico, gênero indefinido e/ou híbrido – partamos para o significado social e oportuno que este tipo de escrita provocou e que teve efeito, qual dinamite poderosa, de abrir fendas em muros consistentes, comprometendo o formalismo machista dominante³⁶. Ainda, convém lembrar que a recepção desses textos provava a alteração do gosto dos leitores que passavam a pedir relatos baseados na vida tangível. Decorência natural do novo mercado de livros, o surgimento de padrões estéticos de consumo cultural até então garantido aos chamados “grandes personagens”. Isto se deu, sobretudo pelo triunfo de um tipo de jornalismo “sociologizante”, de “denuncia” que projetava nomes como Nelson Rodrigues, por exemplo³⁷. Por esse atalho, desde logo, a escrita feminina despertou possibilidades de visitas aos interiores do mundo marginal, com lances pessoais íntimos – falando de sexo, desejos, carências extremas e dívidas sociais, por exemplo. Tudo revelado pelo uso do corpo submetido às desventuras da vida fora dos padrões tidos como aceitáveis.

Havia na junção das diaristas com os profissionais da notícia uma espécie de pacto não revelado e estes assumiam a função da notícia comprometida com os efeitos sociais e resultados de políticas. Lembremos do momento, da fase de democracia plena vivida antes do golpe militar de 1964. O desempenho jornalístico mudava o eixo das reportagens com o fito de mostrar “a vida como ela é”³⁸. Fazia parte de certo desencanto com a visão romântica, exibir “realidades” suspeitadas, mas não integradas nas identidades em construção. A “invenção de si” projetada no coletivo passava a valer como dado da realidade crua, algo distinto da prosa ficcional. Ademais, os diários eram iluminados com remessas à pessoas, fatos, situações que mencionavam datas e locais possíveis. O custo para o andamento literário convencional foi caro. O impacto no jornal também foi severo, pois em muito teve que abdicar da pompa formal e comprometer linhas

36 Por lógico respeita-se a discussão especializada desenvolvida por autores como Barthes, Blanchot, Brunetière, Benda, mas no espaço deste texto buscou-se fugir do debate conceitual vulgar.

37 PERPÉtua, Elzira Divina “Experiência estética e mídia impressa: o caso de Carolina Maria de Jesus”, in *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

38 *A Vida como Ela é*, de Nelson RODRIGUES, foi publicada pela Editora Agir, Rio de Janeiro, 2006, é uma coleção de crônicas escritas por Nelson Rodrigues tendo por base notícias jornalísticas ocorridas entre 1950 a 1961.

editoriais consagradas. Não eram mais os grandes nomes da política e da sociedade que apareciam com exclusividade. O “povo” por sua vez deixava de ser protagonista de crimes ou calamidades e figurava como elemento comum, identificável, personagem de carne, osso e presença. E só o “novo” jornal poderia promover o encurtamento do caminho. O testemunho escrito gerado pelas autoras, por sua vez dava sinal de alerta para as terríveis ameaças transparecidas nas transformações das cidades e na inversão demográfica do campo.

Alguns aspectos merecem consideração em vista da trajetória dos dois diários. No caso de Carolina, a interferência de Audálio Dantas deve ser observada sob três aspectos:

1º - criou um mito em torno do *Quarto de despejo*, como se este fosse, de fato, o trabalho mais importante de uma obra que é, na realidade, infinitamente mais ampla;

2º - dá a falsa impressão de que aquele era o resultado pretendido por Carolina, que, afinal, nem teve a oportunidade de aprovar o texto, que sofrera cortes significativos, antes de sua publicação;

3º - por fim, com tamanho sucesso editorial, provocou um consequente desprezo a uma produção textual completa, que incluía teatro, poesia, contos e provérbios.

Há, diga-se, certa perversidade nestas considerações, pois se não fosse a ação decidida, a mão pesada e diretiva, de Audálio Dantas, Carolina não estaria presente hoje. Mas é preciso caminhar e propor outras considerações sobre a complexidade daquela autora. Chega de repetições ou modestas variações sobre o mesmo tema. Carolina é bem maior. Não vamos mais aceitá-la apenas como *atalho* e sim *desvio* coerente com os avanços promovidos pela modernização do país.

O mesmo se diz de Maura Lopes Cançado que tida como louca, passado o momento de lançamento, não tem merecido destaque, apesar da plêiade de nomes famosos que constelou sua rápida aparição no mundo das letras. Como e por que os parceiros que tanto a ajudaram no momento germinal de sua produção se calaram depois? Falamos de silêncios, esquecimentos. Silêncios, esquecimentos e apagamentos que, contudo desafiam a criatividade interpretativa de tantas pessoas dedicadas à qualificação do nosso patrimônio cultural, além da norma consagrada e da consideração dos escritos sem análise da vida das pessoas. É chegada a hora dos “malditos da nossa história”, mas que venham os “malditos e malditas” com suas circunstâncias e não despregados das realidades que vivenciaram. E que a potência da colocação de novos problemas no exame destes textos nos exalte a deixar de lado comparações Anacrônicas, paralelos dispensáveis por incabíveis e revisionismos tolos.

Os diários como bússola

Cabe finalmente explorar como a questão da *mineiridade*, em ambos os casos - negociando o regional com o nacional, a cidade pequena com a metrópole – se constituiu em elemento capaz de explicar condutas “desajustadas”³⁹. Pensando Carolina e Maura como pessoas “deslocadas”, “fora do lugar”, resta a perplexidade em relação ao inventário de suas histórias pessoais. A qualificação “fora de lugar” tanto vale para abordar a luta das duas por enquadramentos metropolitanos como para a busca de lugar mais exato na fortuna crítica literária e historiográfica brasileiras.

Além dos pífios “traços biográficos” presentes aqui e ali, que, aliás, amiúde repetem o que elas mesmas disseram, onde estão as novidades? Chega a ser chocante como apenas a título de informação, as indicações pessoais de ambas são arroladas, sem, contudo integrarem linhas fundamentadas em “fontes novas”, capazes de instruir necessárias e espertas biografias⁴⁰. Faltam suportes para a compreensão de ambas como tipos que carregaram marcas culturais desdobradas de sagas familiares e contextos sociais. Constata-se mesmo – é válido exponenciar – certo menosprezo em relação ao passado delas e isto se explica, na melhor das hipóteses, pela valorização exclusiva de seus escritos, expostos nas cidades grandes, ao público urbano e imediatista. A responsabilidade da crítica especializada também merece ser culpada por não proceder a estudos que extraiam do desconhecimento materiais novos sobre ambas. Tudo é indicado como se os diários apenas demandassem informações retrospectivas complementares, garantidoras de *aprioris* estabelecidos por hipóteses erigidas a partir do impacto único das publicações dos diários.

De partida, pois, vale constatar que os registros cotidianos nas páginas dos diários se formularam para ambas, como ponto de equilíbrio e negociação de suas relações com o mundo, como depósito de pensamentos sobre si e o entorno. É exatamente aí que reside a originalidade das duas como *fait divers*, pois, nas anotações cotidianas, nas entrelinhas, repontam com força,

39 Partindo do suposto de que “mineiridade” é uma representação simbólica que deriva de um culto às tradições de Minas Gerais, busca-se ver no deslocamento de Carolina Maria de Jesus e de Maura Lopes Cançado as explicações de seus atos, presos às origens. Sobre o assunto leia-se de Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

40 Um exemplo do que pode ser feito com a junção de outros documentos é o trabalho desenvolvido por Mario Augusto Medeiros da SILVA que ao analisar a literatura negra e periférica do Brasil, ao falar de Carolina remete a situações que demandaram pesquisa em arquivos variados. Sobre o assunto leia-se *A Descoberta do Insólito*, Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 2013, pp. 284 – 304.

detalhes de suas experiências prévias, em Minas, e isto é notável, pois em comum, na maioria dos casos de diários, o imediato, o “aqui e agora” se mostra dominante, e em decorrência as minúcias presas ao cotidiano apagam rememorações longínquas ou apelos para o passado remoto⁴¹. Carolina e Maura, desmentem o absoluto de tal premissa.

Na sequência dos argumentos, para responder hoje ao significado da experiência migratória de ambas exercita-se o exame da memória sobre seus pretéritos em dimensões filtradas por elas na contemplação de fatos do dia a dia. Por tais indicações, busca-se entender o peso da memória transparecida na espontaneidade dos registros anotados à luz do momento da escrita. Mostra-se, pois capital compreender os desajustes motivados pela herança cultural que as acompanhou e como se traduziram subjetivamente na anotação do cotidiano. A não referência larga e direta ao passado mostra a insistência de vestígios presentes na seleção de fatos revelados pela memória sempre “presentificadora”. Por isso, temos que aprender a identificar o teor remissivo, sutilmente instalado em “entradas”, em quinas rápidas, indiretas, que afinal explicam o presente pelo passado e o passado no presente. É claro que em si só os dois diários são insuficientes e a aceitação disto sugere a análise das dilatações presentes em outros textos além dos diários/matrizes. Com isto afirma-se a necessidade da centralização dos diários como abertura, ponto de partida, para as reflexões ramificadas em outros textos delas. Operacionalmente, acredita-se que o desdobramento analítico permitido a partir dos diários permitam melhor mergulho na obra das escritoras, mas também exige contextualizações apoiadas em outros documentos.

Em termos de registro, note-se, há sim diferenças vivenciais entre as duas diaristas mineiras e isto é capital para a partir daí estabelecer os elos identitários. No caso de Maura, dada a produção muito menor do que a de Carolina, as referências se espalham nos poucos escritos, contos e poemas⁴². A situação de Carolina, porém é outra: o fulgor do “Quarto” demandou desdobramentos que foram muito além dos diários, mas sempre dependentes dele. O curioso em Carolina é que intuitivamente ela mesma formulou uma espécie de tríade continuada de sua memória: *Quarto de despejo*, *Casa de Alvenaria* e *Diário de Bitita*. Sob a lógica da memória,

41 Lejeune pontifica que a base do diário é a data e que o primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever LEJEUNE, Philippe, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 260.

42 Muito do que se sabe sobre Maura Lopes Cançado deriva de testemunhos sobre a autora. Entre outros artigos destacam-se de CONY, Carlos Heitor “Maura Lopes Cançado” in <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200736.htm> acessado em 23 de maio de 2014. Vera BRANT escreveu um importante testemunho in <http://verabrant.com.br/1/cronicas/Maura%20Lopes%20Cancado.htm> acessado em 25 de maio de 2014. Há algumas dissertações sobre a autora em particular cita-se a dissertação de Mariana Patrício FERNANDES Vida surgida rápida, logo apagada-extinta: a Criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado, mimeo PUC, Rio de Janeiro, 2008.

estes textos não podem ser separados porque respondem ao mesmo apelo autoexplicativo. Agrega-se a esta tríade *Meu estranho diário* escrito que também compõe este conjunto valorizando a análise do texto mãe, *Quarto de despejo*. De todas estas aberturas de caminhos, não pode escapar a noção do diário de Carolina como matriz, mesmo que os outros livros não sejam formalmente⁴³.

Mas onde mesmo fica minas gerais?

A circunstância da escrita dos diários também interessa como argumento. Carolina os assentava antes do aparecimento do “descobridor” Audálio Dantas. Maura os escreveu por sugestão datada, quando de seu internamento. Carolina o fazia em sua casa e sob seu comando pessoal. Maura escreveu em uma casa de reclusão para loucos e à sugestão de um potencial editor. De toda forma, as duas morreram nas cidades escolhidas para viver, depois da experiência pública de seus registros cotidianos materializados em livros de alcance público. Maura Lopes Cançado, em clara depressão deixou de se cuidar e envelheceu trocando as marcas da decantada beleza, falecendo abandonada, tendo perdido inclusive os dentes. Carolina se isolou no sítio comprado em Parelheiros, bairro afastado de São Paulo, e lá se dedicou ao cuidado de plantas e galinhas. No meio do caminho, sempre, ambas se referiam a Minas de maneira a justificar seus trajetos pessoais. Carolina, por exemplo, em passagem anotada em 30 de outubro de 1958 dizia textualmente, contrastando sua valentia e força de vontade pessoal, reclamando da suposta mania mineira de postergar trabalho: “o carro estava já lotado, foi um sacrifício para eu levar as latas. Mas eu levei porque quando quero fazer uma coisa, eu faço. Eu tenho pavor dos mineiros por causa do ‘deixa pra amanhã’”⁴⁴.

Ao se valorizar como eficiente e determinada, valeu-lhe a memória de um estereótipo que define os mineiros como lentos. É claro que não havia coerência e linearidade nas menções feitas a Minas, como se vê em algumas circunstâncias em que Carolina evocava atitudes corretas, positivas, não encontradas na cidade grande. Frente ao caso da suspensão escolar do filho José Carlos, por exemplo, ela argumentou que: “quando eu frequentava escola as

⁴³ Sustenta-se a hipótese da leitura articulada e indissociável entre o *Quarto de despejo*, a *Casa de Alvenaria* e o *Diário de Bitita*. Por lógico, o *Meu estranho diário* integra esta lista como texto fundamental para reforçar a proposta integrada da formulação de uma memória deixada pela própria Carolina. As citações usadas neste texto são extraídas do *Meu Estranho Diário*. Editora Xamã, São Paulo, 1996

⁴⁴ *Meu estranho diário*, op. cit. p. 35.

professoras e os diretores eram tolerantes. Não suspendia os alunos Disciplinava os alunos por sugestões”⁴⁵.

A clássica “utopia do passado”, em tantos casos como este, mostra o enlevo dado à invenção do suposto de que o campo – e no caso a cidade pequena - seria o lugar ideal, da pureza, dos bons sentimentos e que, em contraste, a cidade grande seria o espaço da depravação e da desordem. Sob esta égide, aliás, vale enquadrar atitudes conservadoras de Carolina que condenava a prostituição, a traição amorosa, o álcool, o ócio e a homossexualidade. Tudo remetia à formação tida em Minas. Sua “tradição” forçava que se sentisse diferente ou como ela mesma dizia “exótica”.

Na mesma linha, repontam muitas passagens em que se recorda do tempo de menina e assim, por exemplo, disse em relação às peraltices de seu filho José Carlos que não a obedecia “comecei pensar no tempo que eu era criança. Onde me mandariam eu ia depressa”⁴⁶. Aliás, a importância de seu vínculo com a cidade natal, Sacramento, ficou assinalada como ponto de origem de tudo como se vê na passagem seguinte onde registrou, falando de sua infância e destino como escritora conhecida:

“Minha mãe queixou-se que eu chorava dia e noite. Ele (o médico) disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu”⁴⁷.

Preza-se como determinante o fato de serem as duas escritoras provenientes do interior de Minas Gerais, pois das origens aos deslocamentos, ficam marcadas as explicações que as fizeram instrumentalizar a escrita e ver o mundo além de suas condições de mulheres comuns. Aliás, o simples fato de serem mulheres migrantes mineiras já merece destaque, pois há algo cultural nisto, na medida em que o processo de deslocamento dos mineiros é predominantemente masculino e se constitui como um traço histórico projetado inclusive na recente imigração para os Estados Unidos. Nos dois casos em questão trata-se de deslocamento interno, inscrito em processo mais amplo que arrola Minas como estado migratório por excelência⁴⁸.

45 Idem, p. 51, entrada de 5 de novembro de 1958.

46 Idem, p. 86, entrada de 20 de novembro de 1958.

47 Diário de Bitita, op. cit. p. 17.

48- Lê-se no site <http://noticias.r7.com/minas-gerais/noticias/mineiros-sao-campeoes-em-migracao-no-brasil-20121017.html> que “Os mineiros podem ser considerados o povo recordista em migração no País. De acordo com o estudo do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), *Censo Demográfico 2010- Nupcialidade*,

Foi nas duas metrópoles que Carolina e Maura expressaram desencontros, desajustes e até mesmo neuroses incompatíveis com o comportamento desejável na cidade. Nesta linha, não se despreza o fato de ambas gerarem os escritos dos diários em ambientes marginais: a favela e o hospício. Isoladas no cosmo urbano metropolitano foi que ambas requalificaram seus referenciais de origem. E nesse processo, a mitificação de locais e personagens de suas infâncias lhes garantiu uma visão encantada, épica e trágica ao mesmo tempo sobre o passado. É como se a valorização do pretérito lhes garantisse lastro de importância. Chega a ser emocionante a busca de raízes como forma de sustentar o isolamento metropolitano e solidão expressa de ambas. Enquanto Carolina reconstruía seu avô como um "Sócrates africano", seu pai como galante sedutor e sua mãe como uma espécie de santa, Maura assinalava seus pais, amigos e parentes como pessoas difíceis, cruéis, compostas, tramadas em histórias de mando e poder, ainda que também esbarrassem em tipos legendários, dramáticos e romanceados. Sobre ela própria diagnosticou:

“Nasci em uma bela fazenda do interior de Minas, onde meu pai era respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região. Fui uma criança bonita, todos dizem, e sei pelos retratos. Há sete anos mamãe não tinha filhos quando se deu meu nascimento. Daí tornei-me objeto de atenção de toda família e o orgulho de meu pai. Depois de mim nasceram mais duas meninas: Selva e Helena. Mas nenhuma conseguiu tomar o meu lugar, nem fez diminuir o brilho do qual vim revestida e me impôs a admiração dos que me cercavam. As pessoas, mesmo as desconhecidas, jamais deixavam de me prestar atenção, ainda quando papai se esquecia de me mostrar, glorioso, como era seu costume. Eu era morna, doce e presente – o que se toma no colo deixando o coração macio e feliz”.

A continuidade revela uma busca de explicações derivadas de expectativas firmadas desde o seu nascimento como se lê em remessas que faz aproximando-se da aparência da própria mãe, de quem o pai seria apaixonado:

Sobretudo em mim havia a surpresa: esperavam apenas uma menina, e subitamente me mostrava mais. Creio que em nada desponte. Ao contrário, como criança fui excessiva. Sou muito parecida com a minha mãe – a quem meu pai amou até morrer, de forma apaixonada e difícil nos casamentos. Estas são as lembranças mais remotas – as únicas despidas de angústia. Eu devia ser uma menina bem pequena, fácil e protegida. Somos dez irmãos vivos: oito mulheres e dois homens. Três mortos. Um deles, João, era louco. Ficou doente aos quatro anos, em consequência de uma meningite, morreu aos quatorze e quase não me lembro dele. Sim, andando pelos currais da fazenda, rasgando os macacões que lhe vestiam, sua morte, antecedida de vários ataques, o caixão, as flores, mamãe chorando e eu não entendendo bem⁴⁹.

Fecundidade e Migração, os nascidos em Minas Gerais figuram no topo da lista de nômades, com 3,6 milhões das pessoas morando em outros Estados, número que representa aproximadamente 13% de sua população total.

49- CANÇADO, Maura Lopes, “Hospício é Deus: Diário I”. Rio de Janeiro: Record, 1979, pp. 12 - 13 .

Relacionando a loucura diagnosticada no Rio de Janeiro com o passado em Minas, Maura dizia, juntando os pontos:

Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como a uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar. O medo é uma constante em minha vida. Temia andar sozinha pela casa, ainda durante o dia. Sofria mais que o normal se me via obrigada a separar-me de mamãe ou papai, ainda que por alguns dias. Temia ser enterrada viva. Voltava sempre ao assunto, perguntando o que se podia fazer para evitar meu enterro. Uma das nossas empregadas aconselhou-me a pedir que me deixasse exposta numa igreja, como fizeram com determinado padre de quem ela ouvira falar. Quando fiz, muito séria, o pedido a mamãe, ela riu e me afirmou que morreria antes de mim. Meu pavor às chuvas acompanhadas de trovões. Se não chovia, eu olhava o céu a todo instante, o dia inteiro, indagando de alguém: ‘– Acha que vai chover?’ Sem nenhuma razão aparente temia determinadas pessoas, outras me inspiravam um nojo físico invencível. Costumava tomar minhas refeições no quarto, para não ver narizes – que me pareciam quase sempre repugnantes. Cheguei a adquirir hábitos estranhos, como não respirar em direção a pessoas doentes – ou por mim supostas⁵⁰.

Talvez a mais reveladora afirmativa que fez sobre si e seu passado esteja vazada na seguinte fala, explicativa das razões do casamento desfeito depois de modestos doze meses e com um filho:

Evidentemente aquele casamento não podia durar: nossa pouca idade, diferença de educação. Os doze meses da vida conjugal marcaram de modo negativo, mesmo brutal, a fase mais importante da minha existência. Então casamento era aquilo? Me perguntava atônita. Meu marido tudo fez para a nossa separação, mas independente do que fez, havia para separar-nos: minha mansão senhorial, meu ideal soberbo e distante de castelã – e principalmente minha solidão⁵¹.

A arrogância expressa não dispensa referências à “mansão senhorial, meu ideal soberbo e distante de castelã”.

O caso de Carolina é ainda mais fecundo na legitimação de prestígio, em particular quando se assumiu negra. Sua busca de raízes exigiu um trabalho de construção de memória que aproximava a rememoração do devaneio, que visto fora do contexto pessoal soaria quase como delírio. Foi assim, por exemplo, que em suas incansáveis reescritas mudou o título de um de seus textos mais sólidos para firmar sua origem – “Minha vida” – para “Um Brasil para os brasileiros”⁵². Chega a ser excedida a busca de certa nobilitação em favor da mineiridade

50- Idem, pp 17-18.

51- Idem, p. 25.

52- “Minha vida” foi publicado na França e mais tarde integrou o volume *Diário de Bitita* que sendo rejeitado no Brasil, primeiro saiu em língua francesa. *Diário de Bitita*, apesar do nome, não é um diário. Trata-se de um texto

aproximada da identidade nacional em sentido amplo. Isto além de buscar uma lógica histórica apoiada na cronologia, recorrendo às origens da escravidão para explicar a presença de sua família em Minas.

A percepção da terra natal como determinante de seus destinos também obedece à mesma cadência de vínculo com o passado mineiro. Para Carolina, Minas era um espaço de sonho e foi, na tentativa de reconstruir o sertão encantado, que ela juntou todo seu dinheiro para comprar seu sítio, na então distante área de Parelheiros. Carolina queria o retiro e o acolhimento num paraíso reinventado como uma Minas idealizada na cidade grande⁵³. Maura, pelo contrário, amargurada, via em seu estado natal um ambiente de brutalidade incontável e desse meio tirava explicação para sua insanidade. São suas as seguintes palavras "em Belo Horizonte é difícil entender alguma coisa já que seus habitantes contrariam, de qualquer forma, razão e emoção" ⁵⁴. Continua, sem piedade, generalizando para o estado todo "Minas se vinga sempre: ainda que não se saiba os motivos" e completa mais adiante: "ao povo de Minas é necessário enxerto de humanidade. Assim torna-se difícil entender alguma coisa em Minas, quando aquilo não foi escrito lá, para o povo de lá, que forma uma raça disforme... para cada mineiro há todo um mundo feito de inimigos, dos quais se deve, por princípio, desconfiar"⁵⁵.

Minas, portanto, nos dois casos, não saiu das autoras de lá evadidas. Elas – para o bem ou para o mal – não deixam de ser mineiras, ainda que não tivessem retornado. Negociam com o contexto a pertença do pessoal no regional, e do regional no brasileiro. Moeda de negociação identitária foram os desajustes expressos nos diários. O repertório de lembranças de Maura, dimensionado no resumo que faz de sua vida na introdução de seu diário, reponta passagens trágicas como a morte do irmão João, a violência sexual que sofreu ainda menina, as dificuldades que teve enquanto adolescente casada e, em seguida, como mulher separada precocemente. Suas observações, contudo são nitidamente filtradas por tratamentos intelectualizados, o que não acontecia no caso de Carolina, que escrevia com mais espontaneidade ainda que evocando escritores românticos. O registro de Maura, por exemplo, não evitou palavras pesadas para se referir ao pai e nem lhe poupou análises derivadas de um "freudianismo" interpretativo nas relações parentais. Sobre ele, por exemplo, registrou que: "costumava ter comigo atenções de um namorado. Chegava feliz do quintal, trazendo as melhores frutas por ele encontradas (figos,

composto por partes onde são narrados episódios e fatos da vida de Carolina, num esforço de dar unidade explicativa para sua trajetória. O texto publicado em português saiu pela Nova Fronteira em 1986.

⁵³ Em "entrada" de dezembro de 1963 Carolina já estava exausta e em briga com Audálio Dantas dizia que "não quero ficar na cidade. Quero viver num sítio porque lá para o ano de 1970, os pobres do Brasil já morreram de fome". *Meu estranho diário*, p. 262.

⁵⁴- Idem p. 93.

⁵⁵- Idem p. 94.

mangas, laranjas) dando-as a mim, apenas, quando havia outras pessoas na sala - mesmo mamãe” 56.

Em outra “entrada”, afirmava ter ele "um temperamento paranóide, ou epileptóide" 57 e que "podia ter sido um Wagner, um Nietzsche ou um Napoleão". Interessante que justifica tudo em relação ao pai, culpando Minas, pois não fosse a limitação do seu meio, seria o maior homem do mundo.

Minas foi “presença ausente” e não resolvida para as duas autoras. E foi a memória dessa Minas imaginada que permitiu constatar o contraste cultural de um Brasil regional em espaços representativos da modernidade nacional. Na dinâmica São Paulo, e no Rio de Janeiro, matrizes culturais da modernidade brasileira, as duas se (des)ajustaram e mantiveram-se desintegradas.

A valentia de Carolina e o atrevimento de Maura.

Que lições assumir frente à potência e o pouco merecimento que tem tido estas manifestações atreladas à mineiridade. A valentia e a ousadia das duas têm que nos significar algo e não pode ser diferente o trajeto crítico de suas fortunas críticas. É tempo de superar práticas exauridas de nossas reflexões repetidas *ad nauseam* e que se satisfazem nas mesmas retomadas dos *Quarto de Despejo* e do *Hospício é Deus* como se fossem textos únicos. Estamos esgotados de falta de originalidade na abordagem das duas diaristas. E carentes de pesquisas nas fontes complementares, que finalmente estão acessíveis ao público. Vamos romper os entraves crônicos da timidez e, como as duas escritoras, avançar na crítica à mesmice. Faz-se imperioso reavaliar como base de apoio os estudos sobre “estética da recepção” e a “teoria do efeito”.

E mais: basta de pensar no *Quarto de despejo* como texto final de Carolina e enclausurar Maura Lopes Cançado como exceção no mundo das letras femininas. Sobretudo, chega de gastar páginas enquadradoras dos diários como gênero literário ou documento, na singeleza alienante das definições formalistas. Falta à nossa crítica pesquisa em originais. Espaço e tempo são elementos fundamentais para se enxergar além das letras em si, as letras na sociedade e a sociedade nela. E retomo então Antonio Cândido, para repensar o impacto dessas duas mineiras como artifício de suposição de cultura brasileira além de regionalismos e além da

56- Idem p. 19.

55- Idem p. 4.

moldura literária. Aliás, pensando no movimento cabível nos supostos *anos dourados*, vejamos como a infelicidade das duas diaristas “fora do lugar”, mas no “lugar de suas ideias”, permite que sonhemos o sonho de ambas: perturbar a ordem e, com nossos escritos e pelo menos tentar ser também *fait divers*.

No caso de Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado, a questão da *mineiridade* desponta como desafio de entendimento contextualizado. Esta constatação convida a pensar nos limites impostos pelo isolamento de suas obras que tem se esgotado em análises estruturais e/ou comparativas, sem levar em conta que sequer a própria obra da autora está publicada ou reunida. A carência de biografias das duas também aponta para um equívoco abismal e comprometedor do entendimento da cultura como um todo. A propósito, teriam mesmo sido os momentos de escrita e publicação dos livros *Quarto de Despejo* e *Hospício é Deus* anos dourados? - uma miserável e a outra insana, ambas maltratadas pela crítica competente. *Anos* ou *danos dourados*? Dourados a partir da visão de quem? Finalmente: para que valem os dois diários?

AMOR, PODER E VIOLÊNCIA NO CONTO “COLHEITA”,

DE NÉLIDA PIÑON

Joyce Glenda Barros Amorim*

No conto “Colheita”, primeiramente tomamos contato com o personagem homem, que, de acordo com o narrador, gostava de conhecer paisagens e distribuir a terra as sementes dos frutos de que se alimentava. Já adulto, ele conhece a mulher (do mesmo modo que ele, ela não é nomeada, o que, aliado ao tempo mítico, anacrônico, contribui para universalizar o conto), que é misteriosa como ele, e se enamora por ela:

Quando se fez homem encontrou a mulher, ela sorriu, era ativa como ele, embora seu silêncio fosse de ouro, olhava-o mais do que explicava a história do universo. Esta reserva mineral o encantava e por ela unicamente passou a dividir o mundo entre amor e seus objetos. Um amor que se fazia profundo a ponto de se dedicarem a escavações, refazerem cidades submersas em lava. (PIÑON, 1973, p. 104).

Percebemos, assim, que o amor que esse casal desenvolve corresponde ao amor cortês (também chamado de amor vassalo ou amor-paixão), porque propõe “[...] uma *fidelidade* independente do casamento legal e fundada exclusivamente no amor” (ROUGEMONT, 1988, p. 29-30, [grifo do autor]) e, além disso, aparentemente, os dois amantes se bastam e estão imersos em seu sentimento, o que se pode abstrair das passagens “Um amor que se fazia profundo [...]” (PIÑON, 1973, p. 104) e “Eles se preocupavam apenas com o fundo da terra, que é o nosso interior [...]” (PIÑON, 1973, p. 104).

No entanto, o homem sente a necessidade de partir para conhecer o mundo e terminar as “andanças” que havia começado: “Explicou à mulher que para a amar melhor não dispensava o mundo, a transgressão das leis, os distúrbios dos pássaros migratórios” (PIÑON, 1973, p. 104-105). E talvez ele sinta essa necessidade porque, conforme explica Erich Fromm em *Análise do homem* (1986), “é próprio do paradoxo da existência humana ter o homem simultaneamente de procurar proximidade e *independência*, união com outros e preservação de sua originalidade e particularidade” (FROMM, 1986, p. 89, [grifo nosso]).

De acordo com Denis de Rougemont, os sujeitos envolvidos numa relação de amor cortês buscam obstáculos para provar (no sentido mesmo de provação) seu amor: “O que o

* Mestranda da UFMG, Belo Horizonte - MG. Contato: psique.imago@gmail.com.

lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental” (ROUGEMONT, 1988, p. 17, [grifo do autor]). Diante desse argumento, parece-nos, também, que é esse sofrimento, essa provação o que busca com sua viagem o protagonista de “Colheita”:

Ela reagiu, confiava no choro. Apesar do rosto exibir naqueles dias uma beleza esplêndida a ponto dele pensar estando o amor com ela por que buscá-lo em terras onde dificilmente o encontrarei, insistia na *independência*. (PIÑON, 1973, p. 105, [grifo nosso]).

Considerando-se que “a relação amorosa é, antes de mais nada, uma relação de forças” (LEBRUN, 1984, p. 12) e que os indivíduos “[...] estão sempre em posição de exercer poder e de sofrer sua ação” (FOUCAULT, 1999, p. 183), o choro e o embelezamento da mulher são uma forma que ela tem de exercer poder sobre o homem, de tentar convencê-lo a não viajar. Ela se vale, para isso, de seu corpo (“choro”, “rosto”), figura que Roland Barthes vincula a “todo pensamento, toda comoção, todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado” (BARTHES, 2003, p. 93). Geralmente, o corpo amado, causa do desejo, provoca a fascinação do sujeito amoroso e o “sonho de união total com o ser amado” (BARTHES, 2003, p. 331). Porém, apesar dos esforços da mulher, a vontade do homem de percorrer o mundo acaba sendo mais forte do que o desejo de permanecer com ela:

Viveram juntos todas as horas disponíveis até a separação. Sua última frase foi simples: com você conheci o *paraíso*. A delicadeza comoveu a mulher, embora os diálogos do homem a inquietassem. (PIÑON, 1973, p. 105, [grifo nosso]).

Ocorre, então, a separação e o narrador passa a descrever a vida solitária e enclausurada da mulher desde a partida de seu amado:

A partir desta data trancou-se dentro de casa. Como os caramujos que se ressentem com o excesso de claridade. Compreendendo que talvez devesse preservar a vida de modo mais intenso, para quando ele voltasse. Em nenhum momento deixava de alimentar a fé, fornecer porções diárias de carpas oriundas de águas orientais ao seu *amor exagerado*. (PIÑON, 1973, p. 105, [grifo nosso]).

Como na aldeia “a atitude do homem representou uma rebelião a se temer” (PIÑON, 1973, p. 105), os aldeões, especialmente os homens, faziam de conta que a mulher jamais pertencera ao homem e lhe enviavam “presentes, pedaços de tocinho, cestas de pêra, e

poesias esparsas” (PIÑON, 1973, p. 105). Talvez devido a esse fato, a mulher raramente admitia uma presença em sua casa:

Os presentes entravam pela janela da frente, sempre aberta para que o sol testemunhasse a sua própria vida, mas abandonavam a casa pela porta dos fundos, todos aparentemente intocáveis. A aldeia ia lá para inspecionar os objetos que de algum modo a presenciaram e eles não, pois dificilmente aceitavam a rigidez dos costumes. (PIÑON, 1973, p. 105-106).

No excerto transcrito, convém observar como a autora inverte o sentido do que costuma ser visto como rigidez de costumes: a aldeia – diferentemente do que faria uma aldeia conservadora – considera disponível a mulher do homem que partiu; enquanto que ela, a mulher, é considerada rígida em seus costumes por esperar por ele. De acordo com Denise de Carvalho Dumith, a atitude da aldeia, de posicionar-se inteiramente solidária à mulher e considerá-la disponível para uma nova união, “revela um avanço nos *mores* sociais” (DUMITH, 2012, p. 231). A inversão – ou subversão – de sentidos que constatamos e o avanço nos *mores* sociais evidenciados por Dumith podem ser indicativos de como Nélida Piñon “assume uma postura crítica no que concerne às concepções tradicionais do amor ao mesmo tempo em que aponta para novas perspectivas de relacionamentos amorosos” (CUNHA, 2012, p. 231). O narrador, por sua vez, prossegue:

Às vezes ela se socorria de um parente, para as compras indispensáveis. Deixavam eles então os pedidos aos seus pés, e na rápida passagem pelo interior da casa procuravam a tudo investigar. De certo modo ela consentia para que vissem o homem ainda *imperar* nas *coisas sagradas* daquela casa. (PIÑON, 1973, p. 106, [grifo nosso]).

É interessante notar a escolha das palavras “imperar” e “coisas sagradas”, que conferem ao homem uma aura poderosa e mística, uma vez que sua lembrança, que paira sobre os objetos da casa (como o seu retrato), é suficiente para afirmar sua presença. E as referidas palavras também se relacionam a um momento posterior do conto, no qual se narra que talvez a mulher “tivesse murmurado a algum dos parentes, entre descuidada e oprimida, que o destino da mulher era olhar o mundo e sonhar com o *rei da terra*” (PIÑON, 1973, p. 106, [grifo nosso]).

Essa afirmação da mulher (que é mesclada à voz do narrador onisciente) é importante, porque revela que ela tem plena consciência de sua condição, condição de espera do ausente, que é explicada por Barthes em sua descrição sobre a figura “ausência”. De acordo com esse autor, “historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a

Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera); o Homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia)” (BARTHES, 2003, p. 36). E o autor esclarece:

É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). (BARTHES, 2003, p. 36).

Simone de Beauvoir já havia refletido sobre essa mesma questão anos antes, em seu livro *O segundo sexo* (publicado originalmente em 1949): “Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera” (BEAUVOIR, 1960/1961, p. 33). Sendo assim, a atitude e a opinião da personagem do conto – de que o destino da mulher é se apoderar dos acontecimentos por meio da contemplação, sem vivenciá-los, e sonhar com seu homem, fazer parte da vida dele mesmo sem estar ao seu lado (DUMITH, 2012, p. 232) – corroboram a tradição (da Penélope que espera) analisada por Beauvoir e Barthes.

Sobre a “ausência”, Barthes afirma que é “todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono” (BARTHES, 2003, p. 35). Essa figura pode ser relacionada à da “espera”, que é o “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado” (BARTHES, 2003, p. 163). E ambas as figuras podem ser identificadas em “Colheita”, especialmente no trecho que segue:

Durante dias rondava o retrato, sondou os olhos obscuros do homem, ora o condenava, ora o absolvía: *porque você precisou de sua rebeldia, eu vivo só*, não sei se a guerra tragou você, não sei sequer se devo comemorar sua morte com o sacrifício da minha vida. (PIÑON, 1973, p. 106, [grifo nosso]).

Uma vez que entendemos a violência “como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral” (SAFFIOTI, 2004, p. 17)¹, consideramos que a clausura que a mulher se impõe é uma forma de violência simbólica, pois compromete sua integridade psíquica e moral, o que pode

¹ Transcrevemos aqui a continuação da passagem citada, por considerarmos importante para a compreensão do conceito de violência adotado para a análise do conto: “Observa-se que apenas a [violência] psíquica e a [violência] moral situam-se fora do palpável. Ainda assim, caso a violência psíquica enlouqueça a vítima, como pode ocorrer – e ocorre com certa frequência, como resultado da prática da tortura por razões de ordem política ou de cárcere privado, isolando-se a vítima de qualquer comunicação via rádio ou televisão e de qualquer contato humano –, ela torna-se palpável. Como o ser humano é gregário, os efeitos do isolamento podem ser trágicos” (SAFFIOTI, 2004, p. 17-18).

ser comprovado pelos excertos do conto aqui citados. Destacamos, também, um momento em que a própria personagem emprega o termo violência para se referir à sua situação:

Não sabia quem entre os dois era mais sensível à *violência*. Ele que se havia ido, ela que tivera que ficar. Só com os anos foi compreendendo que se ele ainda vivia tardava em regressar. Mas, se morrera, ela dependia de algum sinal para providenciar seu fim. *E repetia temerosa e exaltada: algum sinal para providenciar meu fim*. A morte era uma vertente exagerada, pensou ela [...], e começou a sentir que unicamente conservando a vida homenagearia *aquele amor mais pungente que búfalo, carne final da sua espécie*, embora tivesse conhecido a coroa quando das planícies. (PIÑON, 1973, p. 107, [grifo nosso]).

Conforme Dumith, através do recurso de incluir-se entre a espécie dos búfalos, a mulher “declara ter conhecido a soberania, embora, no momento, encontre-se aprisionada à força [poder] do afeto” (DUMITH, 2012, p. 233). Logo, é a força do amor que a faz esperar, privar-se de sua liberdade e afirmar seu sentimento, apesar das dúvidas que a atormentam. Para Barthes, a “afirmação” se dá quando, contra tudo e todos, o sujeito afirma o amor como *valor*, considerando que há duas afirmações do amor: “inicialmente, quando o amante encontra o outro, há afirmação imediata (psicologicamente: deslumbramento, entusiasmo, exaltação, louca projeção de um futuro pleno)” (BARTHES, 2003, p. 18); em seguida, surgem dúvidas e o *valor* amoroso é incessantemente ameaçado de depreciação, tornando necessária a segunda afirmação (exatamente o que ocorre em “Colheita”): “[...] o que afirmei uma primeira vez, posso novamente afirmar, sem repetir, pois, agora, o que afirmo é a afirmação, não sua contingência: afirmo o primeiro encontro na sua diferença, quero seu retorno, não sua repetição” (BARTHES, 2003, p. 18).

E, quando já se tornava para a mulher “penoso em excesso conservar-se dentro dos limites da casa” (PIÑON, 1973, p. 107), pois “começara a agitar nela uma determinação de *amar apenas as coisas venerandas, fossem pó, aranha, tapete rasgado, panela sem cabo*” (PIÑON, 1973, p. 107, [grifo nosso]), isto é, quando a insanidade já principiava a se insinuar na mulher, “como que adivinhando” (PIÑON, 1973, p. 107), o homem retornou:

A aldeia viu o modo dele bater na porta com a certeza de se avizinhar ao *paraíso*. Bateu três vezes, ela não respondeu. Mais três e ela, como que tangida à reclusão, não admitia estranhos. Ele ainda *herói* bateu algumas vezes mais, até que gritou seu nome, sou eu, então não vê, então não sente, ou já não vive mais, serei eu logo o único a cumprir a *promessa*? (PIÑON, 1973, p. 107, [grifo nosso]).

Não havia, na verdade, uma promessa. A mulher foi abandonada pelo “herói”, que, assim como Ulisses (ou Odisseu), partiu para desbravar o mundo, deixando-a sem mais

opções senão esquecê-lo ou esperá-lo; e ela, como sabemos, escolheu a segunda opção. No entanto, a ênfase não é dada à união carnal entre o casal após o reencontro (como na *Odisseia*), mas ao instante posterior a essa união, que ocorre na cozinha da casa e é o ápice do conto, pois a mulher, não permitindo que o homem discorra sobre a viagem (seus feitos, os lugares, as pessoas e as coisas que viu e conheceu), apodera-se das palavras e conta-lhe, numa espécie de surto verborrágico, suas experiências durante os longos anos de espera:

E ela, não deixando ele contar o que fora o registro da sua vida, ia substituindo com palavras dela então o que ela havia sim vivido. [...] sua riqueza era enumerar com volúpia os afazeres diários a que estivera confinada desde a sua partida, como limpava a casa, ou inventara um prato [...]. (PIÑON, 1973, p. 110).

Além disso, com seu “poder narrativo”, a mulher chega a fazer o homem duvidar da própria viagem:

Pois quanto mais ela adensava a narrativa, mais ele sentia que além de a ter ferido com o seu profundo conhecimento da terra, o seu profundo conhecimento da terra afinal não significava nada. Ela era mais capaz do que ele de atingir a intensidade, e muito mais sensível porque viveu entre grades, mais voluntariosa por ter resistido com bravura aos galanteios. [...] À medida que as virtudes da mulher o sufocavam, as suas vitórias e experiências iam se transformando em uma massa confusa, desorientada, já não sabendo ele o que fazer dela. *Duvidava mesmo se havia partido, se não teria ficado todos estes anos a apenas alguns quilômetros dali, em degredo como ela, mas sem igual poder narrativo.* (PIÑON, 1973, p. 111; [grifo nosso]).

Desse modo, o enfoque que, no início do conto, é dado ao elemento masculino, desloca-se para o elemento feminino, já que ao homem não é mais concedida a atenção do narrador. De acordo com Dumith, “essa troca de focalização revela, pois, que quem desempenha a verdadeira protagonização do conto não é o homem, mas, sim, a mulher” (DUMITH, 2012, p. 233). É ela quem sobressai em relação ao homem e o “sufoca” com suas virtudes. E ele aprende com ela, que “concentrara no domínio da sua vida as suas razões mais intensas” (PIÑON, 1973, p. 111).

Finalizamos, então, concluindo que, a partir da combinação do amor cortês, do poder (tanto do relacionado ao amor quanto do vinculado às palavras) e da violência simbólica (tanto a da clausura quando à relacionada ao poder narrativo da mulher), Nélide Piñon subverte a ordem das narrativas de amor tradicionais, conferindo papel de destaque à figura feminina e promovendo sua libertação e afirmação. Sendo assim, em “Colheita”, quem “colhe os louros” não é o homem, que viaja para viver aventuras, mas a mulher, que permanece no lar e resiste, sobrevivendo às agruras do cotidiano, da rotina e da solidão por meio de sua criatividade e imaginação.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol. 2: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960/1961.

CUNHA, Andréia Ferreira de Melo. O amor em dois contos de Nélide Piñon. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 04, n. 01, jan./jul. 2012. pp. 231-247.

DUMITH, Denise de Carvalho. **O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira**: Clarice Lispector e Nélide Piñon. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/39406>>. Acesso em 16/09/2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FROMM, Erich. **Análise do homem**. Trad. Octávio Alves Velho. 13. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LEBRUN, Gérard. **O que é poder**. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos; 4).

PIÑON, Nélide. **Sala de armas**. 5. ed. São Paulo: Parma, 1973. (Coleção Aché dos Imortais da Literatura Brasileira; 91).

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. (Coleção Brasil Urgente).

AMOR E TRANSGRESSÃO DE GÊNERO EM *KITCHEN*, DE YOSHIMOTO BANANA¹

Joy Nascimento Afonso*

A produção literária de autoria feminina no Japão data de longa data. Os registros mais antigos de obras escritas por mulheres são do século IX e X, quando as damas da corte do período Heian (794-1192), desenvolveram a escrita cursiva (fonograma) para escrever seus diários, como uma evolução da escrita baseada nos ideogramas advindos da China, utilizado pelos homens em documentos oficiais e históricos. O romance mais antigo, *Genji Monogatari*, – “As Narrativas de Genji”, do século XI, foi escrito pela dama da corte Murasaki Shikibu, e conta a história do príncipe Hikaru Genji. A obra, na realidade, pode ser vista como um tratado sobre a forma que deveriam ser os encontros amorosos entre os nobres, e descreve em detalhes o dia a dia da Corte de Heian.

Apesar disso, pode-se dizer que a literatura japonesa foi, durante séculos, dominada pela produção masculina. É somente após o período Edo (1603-1867), quando o Japão, depois de anos fechado ao Ocidente, é forçado por meio da Restauração Meiji em 1868, a se abrir para a cultura e comércio europeu, passando a assimilar de forma geral a cultura ocidental – roupas, hábitos culturais e literatura. Devido a esta avalanche de influências, neste período, os escritores japoneses, não seguem uma corrente literária, mas várias concomitantemente.

É debaixo desta influência cultural e literária que surgem uma nova literatura de autoria feminina, mais engajada nas lutas de minorias, como é o caso de Higuchi Ichiyô (1872-1896), com seu romance *Yamizakura* (Flower at Dusk) de 1892, que conta a história de uma prostituta que busca ser aceita no novo contexto histórico-político que se delineava.

¹ Quanto aos nomes japoneses, manteremos a forma de citação japonesa, primeiro o sobrenome e depois o nome. Além disso, a escritora é mais conhecida assim, também, no exterior

* AFONSO, Joy Nascimento. Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa e Especialista em Ensino- Aprendizagem de Língua Japonesa como Língua Estrangeira. UNESP – Campus de Assis. Assis/São Paulo. E-mail: joynafonso@gmail.com

Entretanto é após a II Guerra, que nasce a nova safra de escritoras, reconhecidas pelo grande público e crítica. A maioria dessas jovens escritoras nasceram na década de 60, advindas de famílias ricas, receberam educação universitária, e como já nasceram em um momento onde o papel de igualdade da mulher é garantido por lei, essa “geração representa a primeira a assumir tendências individualistas num país cujas relações sociais, tradicionalmente, se basearam no confucionismo e, por tanto, onde o interesse maior é o grupo, não o indivíduo” (LECLERQ, 2006, p.240).

Yoshimoto Mahako nasceu em Tóquio em julho de 1964, filha do famoso crítico literário e poeta Yoshimoto Takaaki e irmã da desenhista de *mangá* Haruno Yoiko, ela cresceu em uma família vista como liberal, ainda com 16 anos resolveu sair de casa para morar com o namorado e na Universidade de Tóquio (*Nippon University*), onde cursou Artes, abriu mão da ajuda financeira familiar indo trabalhar de garçonne em uma lanchonete, onde se inspirou para, escreveu “Kitchen”.

Quanto ao seu pseudônimo – banana, segundo a autora “ora ela explica que o escolheu por gostar de beleza das flores de bananeira, ora afirma que foi por seu lado engraçado e andrógino” (LECLERQ, 2006, p.242). Já neste aspecto a dualidade de significados que irá refletir na obra de Yoshimoto Banana é sentida.

Em 1987 o conto “Kitchen” (A Cozinha) recebeu o prêmio para novos escritores “Kaizen” que na época estava em sua sexta edição e era patrocinada pela editora Fukutake, publicadora da revista literária de mesmo título, onde o conto havia sido publicado em sua primeira versão. No ano seguinte, “Kitchen” já saía como romance, acrescido dos capítulos-contos “Lua Cheia - Kitchen 2” (*Mangetsu – Kitchen 2*) e “Moonlight Shadow”² (*Mûn raito shadô*). Este último, no mesmo ano, receberia o “Prêmio Literário Izumi Kyôka” em sua 16ª edição. Na época Yoshimoto Banana passou a ser reconhecida no meio literário como escritora de sucesso instantaneamente. Seu sucesso foi tamanho que se iniciou o que no Japão, ficou conhecido como “Bananamania”, a ponto de o primeiro ministro japonês levar a obra para presentear a outros chefes de estado na reunião do G7 de 1993.

A temática de suas obras versam principalmente sobre: a perda, o luto, a família (embora não seja tradicional), a sexualidade, o suicídio, a identidade, a solidão.

² Na obra traduzida do italiano para o português, a tradutora preferiu manter o título em inglês, porém no artigo da Yoshida (1990) sobre “Kitchen”, a autora traduz o título deste capítulo- conto como “Sombras do Luar”, tradução que utilizaremos em nosso artigo.

E suas histórias “tratam geralmente de uma busca de si mesmo, do sentido da vida, de uma mudança na vida, frequentemente após um trauma, e levando a transformação [...] A literatura de Yoshimoto fala de desencanto, não de desespero” (Idem, p.242). Baseada nesta temática a autora cria personagens que precisam de ajuda externa para superar suas dores e traumas.

A obra escolhida para esta análise da produção literária feminina japonesa não se baseia somente no reconhecimento da obra, que já foi traduzida para mais de 20 línguas, ou pelos prêmios que ganhou no Japão, mas sim pela forma como a autora trata das questões anteriormente citadas, tão peculiares e contemporâneas ao homem moderno, quer seja ele oriental ou não.

1. A Obra

Conforme dito anteriormente a obra em questão é dividida em três capítulos, que chamaremos de contos- capítulos. Sobre a definição de conto, optamos pela definição de Edgar Allan Poe, citado por Bellin (2011) em que este gênero narrativo tem como objetivo “isolar um determinado momento da vida humana e representar o ser humano solitário, e desta forma os estados emocionais dos personagens que podem ser retratados de forma minuciosa” (p.46).

Chamaremos assim, os três contos que formam o romance, porque seguem a estrutura de um conto, apesar de estarem unidos por meio da temática, formando um romance.

O primeiro conto-capítulo – “Kitchen” (A Cozinha) gira em torno da história de Mikage, uma moça que se vê órfã na idade adulta após a morte da avó materna que cuidava dela desde sua infância, quando os pais da moça faleceram em um acidente de carro.

Nesta primeira narrativa, feita em primeira pessoa, Mikage Sakurai tentando superar a morte da avó, seu último ente familiar, se refugia na cozinha da casa, seu lugar predileto, ao lado da geladeira, onde se deitava ao lado para conseguir dormir.

Durante este momento de superação e reencontro consigo mesma, Mikage se encontra com Yuichi Tanabe, um antigo colega do colegial, que vai até sua casa convida-la para morar com ele e sua mãe – Eriko Tanabe em um grande apartamento no centro da cidade.

Ela, acostumada a viver em uma casa tradicional aos moldes nipônicos, aceita o convite do rapaz e se depara com um grande apartamento aos moldes ocidentais, com uma grande cozinha cheia de utensílios domésticos. Nesta casa, onde ela passa a

dormir no sofá, ela se depara não somente com uma nova vida, como também com um novo olhar sobre a vida.

A mãe de Yuichi, Eriko, uma linda e glamorosa mulher, dona de uma casa noturna e que a partir deste momento na narrativa passará a ser a “tutora” de Mikage. Isso porque, é por meio de Eriko que a moça passará a entender o mundo do universo feminino; é na realidade Yuji, o pai de Yuichi, que ao perder a jovem esposa decide mudar de sexo por acreditar que “não conseguiria mais se apaixonar” (YOSHIMOTO, 1995, p.21). Yuji e a esposa haviam se conhecido ainda jovens quando, o rapaz fora morar com a família dela, não se sabe por qual motivo, e que ao se apaixonarem decidiram fugir juntos. Ao que parece a mãe de Yuichi não era uma mulher bonita - ela “tinha cabelos curtos e feições delicadas. (...) Havia nela algo de estranho” (Idem, p.20), ao contrário de Yuji que “era bonito e parece que fazia muito sucesso com as mulheres” (Ibidem, p.21).

O segundo conto, “Lua Cheia – Kitchen 2”, continuidade do primeiro capítulo- conto, trata da relação de luto de Yuichi Tanabe, que perde a mãe assassinada por um fã, que a mata após descobrir que Eriko fora homem. O filho de Eriko pede então ajuda a Mikage, que após o apoio da família Tanabe recupera-se de seu luto indo estudar culinária e tornando-se uma *chef*.

Yuichi está desolado, afinal ficara órfão ao mesmo tempo do pai e da mãe que o havia criado. Não tendo mais ninguém vai até Mikage que o apoia voltando para a casa dos Tanabe. Dessa relação de apoio mútuo, visto que a narradora sofre mais do que quando da perda de sua própria família, ambos se veem como única família um do outro. Dependendo um do outro para superar e construir algo para o futuro.

Quando perdi meus pais eu era criança. Quando vovô morreu eu tinha um namorado. Quando vovó morreu fiquei completamente só. Mas jamais me senti tão só como me sentia agora.

Do fundo do meu coração, gostaria de desistir: desistir de viver. Nunca o pensamento de que haveria um amanhã, o depois de amanhã, a semana seguinte me pareceu tão insuportável. Continuar vivendo com aquela sensação de desânimo total era terrível. Apesar da tempestade rugindo dentro de mim, eu caminhava calmamente na noite. (YOSHIMOTO, 1995, p.55)

O último capítulo - conto, “Sombras do Luar”, foi o primeiro conto que Yoshimoto Banana escreveu em 1986, mas só foi publicado quando *Kitchen* tornou-se um romance. Este conto é ligado aos outros dois não pelo enredo, mas sim pela

temática: superação da morte por meio do amor e da transgressão do gênero feminino x masculino.

Neste conto o enredo também é narrado em primeira pessoa, a voz feminina de Satsuki, que perdera em um acidente de moto o namorado, Hitoshi que tinha apenas 20 anos. Ela o conhecera em uma viagem durante o colegial. Eram jovens apaixonados. A história conta a forma que a moça encontra para superar sua perda.

Durante este processo de superação da morte do namorado ela passa a correr de madrugada, indo até a ponte onde sempre se encontravam e se despediam. Em uma manhã de corrida, ela encontra-se com Urara uma moça misteriosa que acredita na lenda do *Tanabata*³. Em que a cada cem anos, uma pessoa apaixonada por outra que faleceu a reencontra na beira de um rio.

Além de Urara, Satsuki, mantém contato com o irmão mais novo de Hitoshi, Hiiragi, que com 18 anos, também havia perdido a namorada Yumiko, que havia pegado carona com Hitoshi na noite do acidente, sendo assim o jovem havia perdido não somente o irmão, mas a namorada também, de uma só vez. Para superar a morte da jovem amada, ele passa a vestir-se com o uniforme de estudante, à marinheira, da namorada, e sair como se fosse a própria Yumiko que o utilizasse.

O sofrimento em ter perdido pessoas que se amava levam os personagens deste último conto a se confrontarem com aqueles que amavam de forma inusitada.

Em uma madrugada, como muitas em que Satsuki corre até a ponte, ela vai acompanhada de Urara. É uma madrugada atípica, pois a narradora havia ficado gripada por dias, e após lutar contra a febre e a saudade do namorado, ela sai para correr. De repente, ao parar como sempre em frente à ponte, onde sempre se despedia de Hitoshi, ela passa a ouvir do outro lado do rio o sininho que ela havia dado ao namorado, quando se conheceram. Ela o vê. O vê acenando para ela, se despedindo.

Ao voltar a si ela vê Urara ao seu lado chorando também. Havia acontecido o *Tanabata* e ambas puderam se despedir dos jovens que amaram. Na mesma noite,

³ *Tanabata* é uma lenda de origem chinesa, em que se festeja o encontro das estrelas Veja e Altair, que ocorre anualmente na noite do dia 7 de julho. Conta a lenda que as estrelas Veja, a tecelã, e Altair, o pastor, vivem separadas pela Via Láctea por imposição da divindade celeste por terem cada qual descuidado de seus afazeres, perdidos que estavam em amores um pelo outro. Foi-lhes concedido apenas um encontro anual na noite do dia 7 de julho, quando as aves *kasasagi* estendem as asas possibilitando às estrelas se reencontrarem. Os casais atualmente escrevem cartas pendurando em um cipreste, pedindo que seu amor seja duradouro como o do casal apaixonado. (WAKISAKA, 1989, pp.23)

Hiiragi vê Yumiko entrando em seu quarto, despedindo-se dele e ao sair leva consigo o seu uniforme.

2. Amor e superação do luto.

2.1 *Kitchen*

De acordo com a sinopse dos contos – capítulos podemos perceber que a temática que perpassa os três é a superação ou enfrentamento do luto, tema tão atual a contemporaneidade. Afinal por mais que a medicina esteja hoje tão avançada em termos tecnológicos prolongando a vida do ser humano, não conseguimos vencer a morte. Morte esta que pode ser pressentida ou esperada.

Em “Kitchen” e “Lua Cheia – Kitchen 2” a morte de familiares é o tema abordado. No primeiro conto a jovem Mikage que já havia perdido os pais na infância se depara com a perda repentina da avó, seu único familiar vivo.

Meu nome é Mikage Sakurai. Meus pais morreram muito jovens. Assim, fui criada por meus avós. Vovô morreu quando comecei o segundo grau. Desde então, vovó e eu vivemos sozinhas.

Há poucos dias, vovó morreu de repente. Fiquei apatetada.

Quando me ponho a pensar que a minha família – que estava ali, real – no espaço de poucos anos desapareceu assim, uma pessoa de cada vez, acho que não sou capaz de acreditar em mais nada (YOSHIMOTO, 1995, p.10).

Na verdade, não somente superação do luto, mas também da conscientização daquilo que se tinha a impressão que aconteceria um dia ou outro.

Viver sozinha com uma pessoa velha é muito angustiante. Quanto mais vovó se sentia bem, mais eu tinha medo. Quando morava com ela eu não compreendia isso tão claramente, vivia feliz da vida, mas agora, quando olho para trás, sei que era assim. Tinha sempre o mesmo medo: “Vovó vai morrer”. (Idem, p.27)

No segundo conto, a superação da morte de Yuichi, Eriko é abordada. A diferença é que enquanto Mikage perdeu a família de forma “natural”, Yuichi perdeu a família de forma traumática. A mãe fora assassinada.

Eriko morreu no fim do outono.

Foi assassinada por um louco que a perseguia. O homem tinha visto Eriko pela primeira vez na rua e ficara fascinado por ela; seguindo-a descobriu que o lugar onde ela trabalhava era um bar gay. Saber que aquela mulher lindíssima fora um homem foi um choque para ele. (...) Uma noite, de repente, golpeou Eriko com uma faca, gritando que ela o estava fazendo de bobo. Embora perdendo muito sangue, ela conseguiu agarrar um haltere

que decorava o balcão e erguendo-o com as duas mãos golpeou de morte o agressor. Morreu lutando. (YOSHIMOTO, 1995, p.52).

Dessa forma em ambos os contos, a perda da família é abordado sob dois vieses. Enquanto que no primeiro capítulo - conto, Mikage apoia-se em uma família pouco comum, para conseguir recuperar-se de seu luto é junto desta família, que ela não tem laços sanguíneos, que ela passa a se redescobrir como pessoa, como mulher, e passa a olhar a vida com esperança. No segundo capítulo-conto a narradora não somente terá de lidar novamente com a perda de sua segunda família, mas também estará junto a Yuichi a fim de enfrentar, agora em posição antes ocupada por ele, o luto de sua família que consistia na figura de sua mãe-pai - Eriko

Além disso, como o próprio título do capítulo - conto indica, a cozinha é o local aonde essa superação vai se dar. Não é somente o espaço onde se “cria” a vida: a comida, mas é também onde ela vai se sentir protegida e viva. Não à toa o que chama a atenção de Mikage na casa dos Tanabe é a imensa cozinha.

Iluminados por uma pequena lâmpada fluorescente, vários tipos de pratos e copos brilhantes pareciam esperar a sua vez. Ao primeiro olhar percebia-se que apesar de uma certa desordem, eles só tinham coisas de primeiríssima qualidade. (...) Sabe-se lá por que, pareceu-me um bom sinal. (...).

Eu andava e observava tudo, aprovando. Era uma boa cozinha. Apaixonei-me por ela à primeira vista. (Idem, p.16)

Sobre o aspecto do espaço – cozinha, na obra de Yoshimoto, Yoshida (1990) define-a como não simplesmente sendo o lugar onde se *prepara* a comida, mas onde se *come*, valorizando a interação das pessoas. “O que se presencia é a adaptação de Mikage à cultura atual, sem deixar de lado a cultura antiga na qual cresceu, ao ser criada por sua avó. E essa adaptação é encarada de uma maneira racional e sensata, na medida em que é aceita (*o lugar onde mais gosto*) ponderadamente (*não me é penoso*)” (p.59)

Sob este viés a cozinha, apesar de ainda ser associado a um espaço tipicamente feminino, na obra é onde a personagem terá consciência de sua solidão, de sua dor, mas também é onde ela irá retomar sua autoconfiança e esperança para o futuro. É neste espaço que ela irá se deparar com as lembranças do passado, com a avó, mas também reconstruirá ou terá forças para continuar para o futuro, ao conviver

com a família Tanabe. Que a fará se sentir fazendo parte de uma nova família, dando a Mikage a possibilidade de retomar sua vida.

Talvez um dia, em outro lugar, me lembre desta casa com saudade.

Ou quem sabe um dia estarei aqui de novo, nesta mesma cozinha.

No entanto agora estou aqui, junto a esta mãe tão corajosa e a este rapaz de olhos doces. E é isto o que importa.

Vou crescer, muitas coisas vão acontecer e vou tocar o fundo muitas vezes. Muitas vezes vou sofrer e muitas vezes vou voltar a levantar-me. Não vou me deixar derrotar. Não vou me entregar. (Idem, p.49 e 50).

É também na cozinha, que ela, junto a Yuichi, irá novamente lidar com a dor e a tristeza, superando a perda da representação de sua segunda família, cozinhando, e com este ato as dores e tristezas são esquecidas, e consequentemente superadas.

Depois de tanto tempo lá estava eu na cozinha dos Tanabe. De repente me apareceu o rosto sorridente de Eriko e tive um aperto no coração. Era melhor pôr mãos à obra. Parecia que cozinha não era usada há algum tempo. Estava meio suja e empoeirada. Comecei pela limpeza. [...] Por que gosto tanto de tudo que tem a ver com cozinha? É estranho. Para mim a cozinha talvez represente um desejo distante, gravado na memória da alma. De pé no meio da cozinha, tudo parecia recomeçar, e alguma coisa estava em volta (YOSHIMOTO, 1995, p.64)

Sendo assim neste primeiro conto a forma de superação da morte é possível ao se conscientizar dela, mas principalmente de enfrenta-la com sensibilidade, não fingindo que a morte não existe, ou que tudo vai passar logo, mas dando aos protagonistas a possibilidade de respirar, de chorar, de sofrer, de sentir saudades e consequentemente levando-os a supera-la.

Essa possibilidade é dada, no primeiro capítulo, por meio da convivência com a família Tanabe, no apartamento ao estilo ocidental, em meio a uma grande cozinha, sem sofrer a pressão de retomar a vida com rapidez, mas com a tranquilidade de viver junto a cozinha e viver no ritmo que a vida lhe permitir. Já no segundo capítulo, ainda no mesmo espaço, ocorre a troca de papéis, quando é Mikage que é o apoio de Yuichi, tornando-se a família do rapaz, a figura que possibilita-o recomeçar a seu lado.

A cozinha é o espaço da perda, das lembranças, mas também é o local de retomar a vida. Onde se enfrenta o luto e se reconstrói a vida. Junto a uma família ou sozinha, a protagonista descobre que é na cozinha que se encontrará vida.

Talvez um dia, em outro lugar, me lembre desta casa com saudade.

Ou quem sabe um dia estarei aqui de novo, nesta mesma cozinha.

No entanto agora estou aqui, junto a esta mãe tão corajosa e a este rapaz de olhos doces. E é isto o que importa.

Vou crescer, muitas coisas vão acontecer e vou tocar o fundo muitas vezes. Muitas vezes vou sofrer e muitas vezes vou voltar a levantar-me. Não vou me deixar derrotar. Não vou me entregar.

A cozinha dos sonhos.

Vou ter inúmeras. Na alma, na realidade, nas viagens. Sozinha, com muita gente, a dois, em todos os lugares onde viver. Sim, ainda vai haver muitas mais. (Idem, p.50).

2.2 Sombras do Luar (*Moonlight Shadow*)

Neste último capítulo-conto, a protagonista e narradora é Satsuki e o enredo gira em torno da superação do luto da morte de seu namorado – Hitoshi.

A pessoa amada só devia morrer depois de uma longa vida. Perdi Hitoshi aos vinte anos. Sofri com isso a ponto de sentir que a minha própria vida tinha parado. Na noite em que ele morreu, minha alma se transferiu para outra dimensão e não consegue voltar de jeito nenhum” (YOSHIMOTO, 1995, p. 121)

A forma de superação da morte, neste capítulo, no entanto, mescla-se ao fantástico ao possibilitar a volta do ser amado na noite do Tanabata.

Tive a impressão de ouvir um som fraco, vindo de muito longe. Virei-me, Urara tinha desaparecido. Só o rio eu e o céu. Depois, em meio ao barulho do rio e do vento, ouvi um som familiar e comovente.

Um sininho. Era o sininho de Hitoshi, eu tinha certeza. [...] Fechei os olhos e fiquei ouvindo aquele som trazido pelo vento. Depois, quando voltei a abri-los e olhei para o outro lado do rio, pensei que tinha ficado louca, mais louca do que estivera durante aqueles dois meses. A custo reprimi um grito.

Hitoshi estava lá.

Se não era sonho ou loucura, a pessoa que olhava para mim do outro lado do rio era Hitoshi. Só o rio nos separava. Fui tomada pela saudade. Todas as imagens, a essência que eu tinha dentro de mim, concentravam-se na figura dele (YOSHIMOTO, 1995, p.156)

Tema recorrente no estilo literário de Yoshimoto Banana, a mescla do real com o fantástico, não é visto como algo assustador, se compararmos às personagens de Edgar Allan Poe, que são mulheres que voltam aterrorizantes, como mortas-vivas. Na

produção da autora japonesa, a volta do ser amado ocorre devido a força desse amor, a fim de que haja superação desta perda. Uma forma de despedida.

Hitoshi, você quer falar comigo? Eu gostaria tanto...Ficar a seu lado, abraçar você, vibrarmos juntos por nos encontrarmos mais uma vez. Mas – meus olhos se encheram de lágrimas – o destino nos separou bem claramente, você no outro lado do rio, eu aqui, e não posso fazer nada. Só posso ficar olhando para você, derramando todas as minhas lágrimas [...] O meu Hitoshi... gostaria que nos meus olhos ficassem impressos para sempre os seus ombros queridos, os seus braços queridos, as formas daquele corpo que eu amava. [...] Em meio às lágrimas, eu o vi desaparecer (Idem, p.157)

Com as outras personagens deste capítulo, não é diferente, cada uma a sua maneira se encontra com os entes já falecidos, a fim de dar “Adeus” em meio as sombras do luar, assim, a superação se dá em meio a um jogo de claro x escuro proposto pela lenda do *Tanabata*.

Para Urara, a personagem que serve de apoio a Satsuki, é aquela que também explica a narradora como ocorre a lenda e seu principal objetivo. Além disso, da mesma forma que a narradora, ela busca reencontrar o namorado que havia morrido.

- Vim para cá porque também tinha a esperança de poder me despedir do meu namorado, que a morte levou de modo estranho.

- Conseguiu vê-lo?

- Sim – disse Urara com um sorriso – Se as circunstâncias ajudam, pode acontecer uma única vez a cada cem anos. Nem o lugar, nem a hora são fixos. Quem o conhece, chama-o de fenômeno *Tanabata*. Acontece só perto dos grandes rios. Algumas pessoas não conseguem ver nada. Quando há correspondência entre os pensamentos que a pessoa que morreu deixou atrás de si e a dor de quem a perdeu, acontece a aparição, e é possível vê-la. [...] Acho que você teve muita sorte (Ibidem, p.158 e 159)

Assim também é para Hiiragi, que sendo irmão mais novo de Hitoshi, e tendo perdido a namorada Yumiko, enfrenta a dor vestindo-se com as roupas da namorada, recebe no Tanabata a visita da moça em seu quarto.

Sabe, outro dia eu a vi - disse Hiiragi, sentando-se ao meu lado.

[...]

Quem é que você viu? – perguntei

Yumiko – respondeu ele.

[...]

Acho que foi anteontem de manhã – continuou ele- Deve ter sido um sonho. Estava dormindo quando de repente a porta se abriu e Yumiko entrou. Entrou tão naturalmente que me esqueci que ela tinha morrido e disse: “Yumiko?” Ela sorriu, pôs um dedo nos lábios e fez “Psii...” Depois abriu o meu armário, pegou o uniforme à marinheira com todo o cuidado, e levou-o embora. Moveu os lábios dizendo “Bye-bye”, se despediu de mim acenando com a mão. Eu não sabia o que fazer e voltei a dormir. É, deve ter sido um sonho....mas o uniforme desapareceu. Já procurei por toda parte. Até chorei por causa disso” (YOSHIMOTO, 1995, p.160 – 161)

Para cada personagem, assim como para cada indivíduo, as formas de se superar o luto se dá de maneira específica. Para Hiiragi se deu com vinda de Yumiko levando embora seu uniforme.

Apesar do fantástico permear este capítulo, o foco ainda é como lidar com a dor de perder um grande amor. Como foi dito anteriormente a literatura de Yoshimoto trata de desencanto, tristeza, mas não de desespero. Sendo assim, apesar da tristeza de se perder alguém que se ama, ainda se mantém a esperança de que essa dor vai passar, não haverá o esquecimento, mas superação por meio do sentimento que se mantém por aqueles que se foram.

Hitoshi:

Não posso mais ficar aqui. A cada momento eu sigo em frente. É impossível deter o fluxo do tempo, não tenho escolha. Eu vou.

[...]

Peço-lhe do fundo do coração, que guarde para sempre junto de você a imagem da garota que eu fui.

Obrigada por ter-se despedido de mim acenando. Por ter-se despedido acenando muitas, muitas vezes (Idem, p.162).

Quanto à forma que a autora trata da temática da perda de um ente querido, seja de um familiar, seja de um grande amor, pode-se dizer de acordo com os excertos tomados, que mesmo na morte há a possibilidade de se reencontrar com quem se ama, assim como consigo mesmo. As vezes por meio de um espaço de memórias, como a cozinha ou num lugar de encontros – a beira do rio em Sombras do Luar, mas também essa superação se dá principalmente recorrendo ao sentimento de que se tem pela pessoa amada – o amor, ou em nossa cultura: a saudade. É pelo enfrentamento, por meio do amor, que se dá a superação.

3. A Transgressão dos gêneros

Na construção da obra podemos verificar esta transgressão quando observamos a forma como se dá a criação da obra. Apesar de “Sombras do Luar” ter sido escrito antes de “Kitchen”, ambos os contos são possíveis de ligação por meio da temática e consequentemente da forma de abordagem sobre a questão dos gêneros – feminino x masculino.

Essa transgressão dos gêneros e da forma de narrar, segundo Zinani (2013) é uma das marcas da produção de autoria feminina, além da adjetivação e da discussão sobre a questão do fala e do falo. Visto que por anos foi negado a mulher a possibilidade da liberdade da escrita, hoje, em sua escrita se percebe essa mescla de possibilidades de narrar e ver o homem moderno.

uma espécie de tipologia dessa voz narrativa que compreende o veio edípico, em que predomina a figura do pai como representação do poder; o veio narcisístico, em que ocorre o espelhamento com o outro; e o veio erótico, em que predomina o desejo. [...] Esse lugar de desejo se configura, também, como o lugar da troca, da circulação, caracterizando a literatura da mulher, como uma possibilidade de troca entre os eus masculino e feminino, uma fala andrógina (p.306 e 307)

Refletindo sobre este aspecto a escrita de Yoshimoto Banana só revela as marcas da literatura contemporânea feminina, não somente japonesa, como também mundial.

De acordo com Gomes (2013), atualmente, nesse contexto pós-moderno de lutas das minorias, a produção de autoria feminina apresenta sob diferentes enfoques questões sobre o gênero. Normalmente, “essa representação é construída de forma crítica e mordaz, quando traz a voz do excluído para o centro da narrativa. Tal estratégia enriquece os temas do romance de autoria feminina, que passa a debater injustiças sociais e preconceitos sexuais” (p.156). Sob este viés podemos notar que esta perspectiva é também notada em “Kitchen”, quando em dois capítulos podemos encontrar no enredo a questão do “travestir-se”, que em muitos aspectos é um tema polêmico na obra.

Em “Lua Cheia – Kitchen 2” a mãe de Yuichi, Eriko, é na realidade o pai que travestiu-se da mulher amada e torna-se a mãe da família. A narradora explica que essa mudança ocorre após a morte da esposa, como forma de superação do luto, por meio do amor que ele sentia pela esposa, ele transforma-se na figura da própria mulher.

Quanto a questão de “torna-se o objeto amado”, ou torna-se o outro, para Brandão (2006) esse transposição normalmente ocorre em romances onde a figura

feminina em busca de aceitação torna-se uma outra pessoa, abrindo mão de sua alteridade, com o objetivo de conseguir ser amada pelo homem desejado.

Transformando seu corpo em réplica, desfazendo-se de tudo o que lhe é próprio, ascende a categoria do sublime, do heroico. A condição, entretanto, de se chegar a essas categorias é a transformação do seu corpo real em corpo imaginário, esculpindo em si mesmo as formas de um objeto perdido (p.77)

Dessa maneira, quando a autora cria uma personagem masculina que torna-se uma mulher, dá voz as minorias, ressaltando de uma mãe que não nasce mãe, mas sim torna-se. “Eriko, representa a mãe de uma época em que um filho já pode ser concebido fora do ventre materno (bebê de proveta ou mãe de aluguel)” (YOSHIDA, 1990, p.65). Além disso, ele torna-se a outra mãe por amor ao filho, pondo em discussão não somente o papel feminino da maternidade, como também das várias formas de amar e de viver a vida. Dando a possibilidade, ou mostrando a possibilidade de se viver feliz de outras formas, não somente as tradicionais.

“Quando minha mulher morreu, [...] Compreendi que eu não era o centro do mundo. Por certo minha quota de sofrimentos não era diferente da dos outros. Não era eu quem podia decidir. Então, pensei, é melhor aproveitar ao máximo o que me resta.

.....assim me tornei mulher, e aqui estou eu” (YOSHIMOTO, 1995, p.91)

No último capítulo-conto, “Sombras do Luar”, a forma de transgressão de gênero, ocorre com a personagem Hiiragi que ao perder a namorada resolve vestir-se com a roupa de Yumiko. E da mesma forma que Eriko, a explicação se dá como forma de superação da perda do ente amado, tornando-se a própria figura do objeto amado.

O uniforme à marinheira que Hiiragi estava usando era uma lembrança de Yumiko.

Depois que ela morreu, ele usava sempre para ir à escola, embora no seu liceu não se usasse uniforme. Yumiko gostava dele. [...] Uma vez lhe perguntei se a usava por razões sentimentais. “Não, não é por isso, disse, os mortos não voltam, e um objeto é apenas um objeto. Mas faz com que eu me sinta melhor” (Idem, p.130)

No final do conto, como já sabemos, Yumiko, reaparece e leva consigo o objeto da memória, da mesma forma que Eriko, morre, e com ambas as figuras femininas de mãe que Yuichi possui. Sendo assim, apesar da transgressão de gênero

ocorrer ela não permanece, porque por ser a figura ou a representação do ser amado que já partiu, o que fica é a vida, o real.

Dessa maneira a autora, não simplesmente transgride o gênero no aspecto narrativo, quando constrói um romance, se comparado aos romances ocidentais, com capítulos-conto. Mas também transgride por meio de suas personagens que possuem a possibilidade de transvestir-se na figura do ser amado, tornando-se o outro.

4. Conclusão

Obra de cunho não somente sentimental, ao tratar de forma delicada a morte e o luto, quando sem julgamento de valor, as personagens se permitem sofrer e terem o tempo e o apoio que precisam para conseguir retomar a vida. “Kitchen” também possui um viés de crítica política, revelando por meio da transgressão da forma romanesca, ao construir a obra por meio de capítulos- contos, que são ligados por meio da temática, não um só modo de escrita, como também de observação da dor. Também transgride por meio das personagens que transvestem-se da forma feminina, como forma de superação do ser amado, a ponto de, como ocorre com Eriko, tornar-se o próprio ser amado.

Assim sendo, por meio da escrita feminina de Yoshimoto Banana não havendo somente uma forma de encarar a morte, também não há uma só forma de amor, ou ainda de construir um romance.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ruth Silviano. A fascinante sedução do duplo. In: **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura.** – 2. ed. Revista- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, pp.71-152.

GOMES, Carlos Magno. O outro na narrativa pós-moderna feminina. In: FLORES, Conceição (Org.). **Mulheres e Literatura: ensaios** – 1.ed.- Natal: EdUnP, 2013, v.1, pp.155 – 167.

LECLERCQ, Laurence. As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque. São Paulo: **Anais do IV CIEJB/ XVIII ENPULLCJ**, 2006, pp. 239-247.

WAGNER, Tânia Maria Cemin. A personagem feminina e a sexualidade. In: FLORES, Conceição (Org.). **Mulheres e Literatura: ensaios** – 1.ed.- Natal: EdUnP, 2013, v.1, pp. 401 – 408.

WAKISAKA, Geny. As Temáticas e Abordagens dos Poemas do MANYÔSHÛ. In: **Revista de Estudos Japoneses**, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, 1989, pp.13-26.

YOSHIDA, Luiza Nana. Kitchin e o fenômeno Banana. In: **Revista de Estudos Japoneses**, nº 10, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses- USP, 1990, pp. 57- 68.

YOSHIMOTO, Banana. **Kitchen**. Trad. Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Escritura feminina e personagem: o papel da narradora. In: FLORES, Conceição (Org.). **Mulheres e Literatura**: ensaios – 1.ed.- Natal: EdUnP, 2013, v.1, pp.303 – 315.

CONSTRUÇÕES DE *EUS* EM CLARICE E PINA

Juliana Leal*

“A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano.”
(LISPECTOR, 1998a, p.32)

Pretendo com este texto apresentar uma leitura aproximativa entre a trajetória da busca de si mesma, vivenciada pela personagem Lóri do romance “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres”, de 1969/1998a, de Clarice Lispector e temas desenvolvidos em algumas cenas de espetáculos ou *performances* realizados pela companhia de dança dirigida pela bailarina, coreógrafa e *performer* alemã Philippine Bausch dispostas no documentário “Pina Bausch” (2011), do cineasta alemão Wim Wenders.

A intenção é elucidar, a partir dessas obras, a ideia de que a busca pelo “eu” não pode se dar sem a experimentação reveladora do medo, da dor e da dúvida. E que o verdadeiro *Nas-ci-men-to* (CLARICE, 1998a, p.44) de uma pessoa talvez não aconteça antes de um contato doloroso, embora necessário, consigo própria. O *Nas-ci-men-to* separado em sílabas aqui refere-se ao sobrenome da personagem Aurélia e à palavra que dá fechamento ao conto Ele me bebeu, também de Lispector, publicado na obra “A via crucis do corpo”, de 1974/1998. Dito nascimento é a percepção que esta mulher passa a ter dela mesma após dar em si três brutas bofetadas para encontrar-se; cansada que estava de ser cobaia de seu amigo Serjoca, que sempre a maquilava e de usar subterfúgios como perucas, lentes de contato, seios e cílios postiços para exacerbar uma beleza que já possuía e de esconder defeitos, como os calos dos pés, por exemplo, para mascarar uma outra face de sua humanidade. O contrário do que faz a bailarina da cena oito do documentário alemão que, antes de dançar na ponta dos pés com sapatilhas de ballet clássico, introduz dentro delas dois bifos de carne bovina e, delicadamente, baila, ainda que vestida com roupa comum, num cenário que lembra mais um cais de porto aparentemente abandonado e imponentemente metálico.

Portanto, as construções de *eus* aqui mencionadas se referem menos à ideia da busca de um sujeito universal, unitário e centrado, relacionado a um *eu* singularizado e definido, do que, nas palavras de Santaella, das “imagens de subjetividades” (2004, p. 17) (no plural) construídas e desconstruídas por figuras femininas em alguns dos trabalhos de Clarice Lispector e Pina Bausch, afinal, “Ser-se o que se é, era grande demais e incontrolável”

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professora de Literatura da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM) – Campus de Diamantina/MG. Email: juleal@yahoo.com

(LISPECTOR, 1998a, p. 129). Imagens que decorreriam desse processo ao qual todos estamos submetidos e que é questionado por Lóri: “Como prolongar o nascimento pela vida inteira?”

Severo Sarduy, no texto “Cubos”, de sua obra *Escrito sobre um corpo*, nos lembra “que a civilização – e sobretudo o pensamento cristão – destinou o corpo ao esquecimento, ao *sacrifício*. Daí que tudo o que se refira a ele, tudo o que, de um modo ou de outro o signifique, alcance a categoria de transgressivo” (1979, p. 137). Mas a subversão em Clarice ou em Pina não se dá apenas no âmbito do corpo como objeto ou como temática recorrentemente presente em suas obras, mas a partir da apresentação de construções de *eus* de personagens femininas cujos corpos não são compreendidos a partir da ideia de instância integral e estável, ou o “corpo em si”, mas, ao contrário, como fragmento (ruína?, destroço?, cisco?...), em franco processo de constituição. Como corpo em processo de re(conhecimento) infinito. Como objeto de saber “colado ao sujeito e inscrito nas formas sociais da cultura” (COURTINE, 2013, p. 13-14), isto é, o contrário da compreensão decimonônica que reduzia o corpo a um simples pedaço de matéria ou, ainda, à noção cartesiana de sujeito universal na qual o corpo sequer tinha lugar (SANTAELLA, 2004, p. 15). Vejamos o que diz Maria Angélica Melendi ainda sobre isso:

no transcurso dos últimos cem anos, a arte [já] interroga[va]-se acerca da maneira em que o corpo tem sido concebido e representado ao longo da história. Partindo das reflexões produzidas no século XX nos campos da psicanálise, da filosofia, da antropologia, da medicina e da ciência, a idéia de um “eu” dotado de uma forma estável e finita foi gradualmente erodida, e os artistas investigaram a temporalidade, a contingência e a instabilidade como qualidades inerentes do homem. Abordaram e percorreram os territórios do risco, do medo, da morte, do perigo e da sexualidade, num tempo em que o ser humano teve maior consciência dessas ameaças. (2005, p. 83-84)

E se além de considerarmos o corpo enquanto lugar da precariedade (não no sentido de uma negatividade, mas no de possibilidade de um constante tornar-se, transmutar-se), da instabilidade e da incompletude, o entendermos, tal e como Eleonora Fabião o vê, isto é, como uma “multidão de relações que está permanentemente deflagrando relações” (2010, p. 3), desenhar um mapa de como as construções de *eus* de algumas das personagens femininas apresentadas nas *performances* de Pina, dispostas no documentário de Wenders, bem como o percurso existencial da personagem Lóri, em Lispector é reconhecer a densa complexidade do vir a ser humano. Complexidade resultante não somente do reconhecimento de que a condição humana é feita de inevitáveis contradições e dolorosas constatações, embora também, e pra alívio nosso, de deliciosas surpresas, ainda que efêmeras, no encontro com o outro.

Na segunda cena do documentário alemão, por exemplo, vemos inúmeras bailarinas, todas vestidas do mesmo modo (repetições de uma única mulher?), dispostas num palco, na maior parte do tempo, como se fossem um cardume de gente. Palco cujo chão se encontra coberto por uma terra vermelha que, em razão dos repetitivos movimentos feitos por essas mulheres, vai colorindo seus corpos de exaustão, medo e dor. A exata tonalidade do percurso empreendido por elas em direção a si mesmas? Ou aquela que se aproxima da cor do vestido vermelho que percorre toda a cena, parecendo simbolizar algo ansiado (talvez os desejos mais profundos e secretos de uma mulher?), mas paradoxalmente temido.



No romance de Lispector o mesmo ocorre com Lóri. Sua trajetória existencial está fortemente marcada pelo que resulta de suas reiteradas tentativas de se perceber, de se conhecer verdadeira e profundamente para, então, decidir se estaria finalmente preparada para receber o amor que Ulisses confessara sentir por ela. Nessa trajetória em direção a si mesma, Lóri se vê reiteradamente diante da constatação de que seu eu se constitui também pelo seu lado mais frágil (seus faz de contas? LISPECTOR, 1998a, p. 14) e por seus defeitos. Enfim, por suas quedas, ou pelas “Mortes Necessárias em Pleno Dia”:

Através de seus graves defeitos – que um dia ela talvez pudesse mencionar sem se vangloriar – é que chegara agora a poder amar. Até aquela glorificação: ela amava o Nada. A consciência de sua permanente queda humana a levava ao amor do Nada. E aquelas quedas – como as de Cristo que várias vezes caiu ao peso da cruz – e aquelas quedas é que começavam a fazer a sua vida. (*idem*, p. 27)

Daí o “nada” ser entendido como sinônimo do “tudo” (*ibidem*, p. 66) nesse romance. Opostos não excludentes que transformam Lóri no próprio Mundo (*ibidem*, p. 43). Um mundo feito de dramáticas contradições, constituído por “raízes fortes” (*ibidem*, p. 43), embora

1 Todas as imagens dispostas neste artigo foram retiradas do arquivo de imagens do Google e fazem parte do documentário de Wim Wenders (2011).

delicadas, cujo corpo, ao ser por ela visto no espelho, não podia ser reconhecido por meio de uma compreensão de integridade, de unicidade ou de isolamento em relação aos demais seres:

Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só. (*ibidem*, p. 19)

Corpo que também não poderia ser compreendido a partir de uma equívoca noção de perfeição. Por isso podemos ver ressaltada, no trecho abaixo transcrito, a indelével condição de “manca” e de mulher de “sorriso amargo” da personagem Lóri. Constatações que, segundo o narrador do romance, deveriam ser aceitas “de bom grado” por ela, já que faziam parte de seu complexo processo de vir a “ser”. Talvez a mesma consciência que demonstra ter a bailarina da cena oito do documentário de Wenders, mencionada anteriormente, que, antes de iniciar seus precisos movimentos de dança mostra deliberadamente ao espectador os bifes que introduzirá em suas sapatilhas, nomeando-os como “carne de vitela”. Ato que parece indicar que a beleza de seus movimentos não se dá sem a inevitável dor imposta a seus pés. Como se quisesse elucidar a carne viva, normalmente ocultada, que há, vez ou outra, por trás do belo ou da busca por ele.

Mas seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguira acertar o passo com as coisas ao seu redor. Já tentara se pôr a par do mundo e tornara-se apenas engraçado: uma das pernas sempre curta demais. (O paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte de sua condição.) (Só quando queria andar certo com o mundo é que se estraçalhava e se espantava.) E de repente sorriu para si própria com um sorriso amargo, mas que não era mau porque também ele era de sua condição. (LISPECTOR, 1998a, p. 20)

Aliás, vale destacar duas *performances* realizadas por bailarinos da Companhia de Pina Bausch, na cena dez do documentário, que se dedicam à representação de quedas dessa natureza, isto é, as que Lóri afirma continuamente sofrer. Na primeira delas vemos uma bailarina oriental, vestida de amarelo, sendo permanentemente amparada por um homem (tal como Ulisses, vez ou outra, fazia com Lóri?) que não permite que ela sucumba aos intermitentes movimentos de queda livre laterais que submete seu próprio corpo ao se deslocar diagonalmente por uma sala branca e grande.



Na segunda *performance*, vemos uma mulher de cabelo comprido, trajando um longo vestido negro com alguns pequenos detalhes em vermelho se deslocar por uma escadaria de um parque. Importante observar que a mulher da primeira *performance* mal consegue esboçar movimentos próprios de caminhada, ao passo que a segunda consegue fazê-lo, ainda que, como a outra, também necessite de alguém que não somente a proteja das inevitáveis quedas que ela mesma se impõe, mas que esteja ao seu lado disposto, e em permanente alerta, para ampará-la caso isso se faça necessário; ainda que houvesse angústia, a mesma que sentira Lóri ao perceber a necessidade que tinha do outro: “e agora a angústia vinha porque de novo descobria que precisava de Ulisses” (LISPECTOR, 1998a, p.18-20).

Agarrava-se ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre árvores, o atalho onde ela fosse finalmente ela, isso só em certo momento indeterminado da prece ela sentira. Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salva e pensaria: eis meu porto de chegada.

Mas antes precisava tocar em si própria, antes precisava tocar no mundo. (*idem*, p. 57)



A Aurélia do conto “Ele me bebeu”, a Aurélia de antes das três bofetadas, representaria a bailarina latino-americana de vestido bege que aparece na cena nove em Wenders, que é transportada, quase como se não tivesse peso, nem corpo (coisas das quais Aurélia tinha medo que Serjoca também a privasse) por variados homens vestidos de negro. O quadro visual delineado para o espectador parece remeter a um ser que se movimenta em função exclusiva do querer alheio; disposto numa relação direta e irremediável de interdependência com o outro. Sentimento experienciado inúmeras vezes por Lóri que duvidava em não poder estar no mundo sem a presença de Ulisses. Em ambos os exemplos a noção de corpo enquanto relações, apresentado por Fabião, se esvazia na medida em que a condição de um ser, ao invés de se dar numa relação de mútuo contágio e intercâmbio com o outro, se dá antes a partir de uma influência unidirecional.

Desse meio incomum e doloroso de busca de sua individualidade perdida ou de (re)construção de seu “eu” bebido, palavra que usara ao referir-se ao que o amigo *gay* fizera com ela, Aurélia passa a ver, então, um rosto “humano, triste e delicado” (LISPECTOR, 1998, p.44). Mais ou menos o que diz Lóri a si própria sobre o complexo processo do vir a ser: “Era cruel o que fazia consigo própria: aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor” (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

Essa afirmação parece se assemelhar ao caso da bailarina vestida de rosa presente na cena nove do documentário de Wenders que se submete obediente e silenciosamente (olhando obstinadamente para o chão) a toques repetitivos e incessantes de inúmeros homens vestidos de terno negro que fazem dela uma espécie de marionete viva. O que pensaria essa mulher? O

que significaria tudo aquilo para si própria? Estaria apenas se deixando levar ou permitindo-se dar conta de seus próprios limites? Afinal, como afirma Santaella, “não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder” (2004, p. 17).



Mas apesar de “Lóri [se cansar] muito porque ela não parava de ser” (LISPECTOR, 1998a, p. 20), era consciente que o outro, sozinho, não poderia salvá-la: “Ela nunca vira ninguém salvar o outro, então temia uma aproximação que só faria desiludi-la na confirmação de que um ser não transpassa o outro como sombras que se trespassam” (*idem*, p. 42). Embora sem ele, sozinha, também, não pudesse existir. O desejo, então, superava essa fria dicotomia embrenhando-se entre o humano e o cósmico. Diz ela: “eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra fiável e perfumada” (*ibidem*, p. 42).

Sobre essa conexão com algo que transcende à espécie humana no contraditório processo do “vir a ser”, podemos elucidar uma das mais belas cenas, a de número doze, do documentário alemão, na qual, dividida em três planos, vemos no primeiro deles uma mulher presa por uma corda que a impede de avançar para além do espaço circular permitido por sua extensão. A bailarina parece, a despeito de conhecer por meio de sucessivas tentativas os limites impostos pela corda, ignorar essa circunscrição e tentar, inutilmente, transpor o espaço no qual se encontra. No segundo plano, duas bailarinas, uma de vestido azul e outra de roupa negra, cruzam diagonalmente o espaço da cena no qual a primeira se arrasta, engatinhando, com dificuldade, mas com perceptível vontade, enquanto a segunda, de pé, vai lançando sobre o corpo da outra uma terra marrom escuro, como se quisesse enterrá-la. Como se quisesse

fazê-la desistir de sua caminhada; embora a bailarina de azul, como a personagem Lóri, compreendesse que sua trajetória era feita de coisas humanas e não-humanas. Diz ela:

O que salvara Lóri é que sentia que se o seu mundo particular não fosse humano, também haveria lugar para ela, e com grande beleza: ela seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta, como era humanamente, mas seria de forma permanente: porque se o seu mundo não fosse humano era seria um bicho. (LISPECTOR, 1998a, p. 43)

Finalmente, no terceiro e último plano, eis que surge uma mulher com um longo e esvoaçante vestido vermelho carregando nas costas uma árvore de porte mediano. A aparição desta imagem simbolizaria pra mim uma espécie de redenção não definitiva, equidistante da ideia cristã de salvação, desse vir-a-ser feminino quando submetido conscientemente a um processo de (re)descoberta. Redenção localizada no abjeto, no rejeitado, no temido que, vez ou outra, possibilita alegrias efêmeras, epifanias temporárias que fazem deslocar o humano do objeto para o si mesmo. Num processo irreversível no qual o ser humano, em conexão indelével com o mundo e com as coisas, tem a chance, como explicitado na epígrafe deste texto, vir a ser humano. Ainda que esse processo se dê por meio do inevitável conhecer-se em carne viva sobre o qual falava Lóri e o mesmo pelo qual afirma passar a personagem principal do romance “A paixão segundo G. H.”, também de Lispector, quando diz que “a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (2009, p. 164)



No entanto, e encerro aqui com dois trechos de “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres” que dispensam explicações: “há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da Terra e da Lua. Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao

reconhecê-lo; pois ele é o de dentro da gente” (LISPECTOR, 1998a, p. 37). Daí “existir [ser] tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos” (*idem*, p. 155)

REFERÊNCIAS:

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <https://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>. Acesso em: 20 mai. 2011.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. Ele me bebeu. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 41-44.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance**: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer. 2012. 174 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MELENDI, Maria Angélica. Performances clandestinas / performances públicas: regras, rituais, símbolos In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). **Manifestação Internacional de Performance** - MIP. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005. p. 80-91.

PINA BAUSCH. Direção: Wim Wenders. Alemanha: Co-production Germany-France-UK; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / Neue Road Movies, 2011. 1 DVD (100 min.). son., color., legendado.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

A POESIA-DENÚNCIA DE DINHA EM *DE PASSAGEM MAS NÃO A PASSEIO*

Karina Lima Sales*

1 A ESCRITORA DINHA SOB A ÉGIDE DA LITERATURA MARGINAL:

“Rainha, nunca fui não”¹

O primeiro livro da escritora Dinha, *De passagem mas não a passeio*, foi publicado pela Global Editora em 2008. Maria Nilda de Carvalho Mota, a Dinha, é moradora do Parque Bristol, em São Paulo. Nascida em Milagres, no CE, em 1978, veio para São Paulo com os pais e sete irmãos no ano seguinte ao seu nascimento. Em 1999 participou da fundação do Poder e Revolução – grupo de pessoas ligadas ao movimento hip hop disposto a realizar intervenções políticas e culturais em suas comunidades. No mesmo ano iniciou o curso de Letras na USP e atualmente é doutoranda da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição. Desde os doze anos, Dinha escreve poesias, publicando-as em fanzines. Professora da rede pública municipal de ensino, em SP, mediadora de leitura e integrante ativa do Poder e Revolução, é autora dos livros *De passagem mas não a passeio* (2008) e *Onde escondemos o ouro* (2013) e é também criadora e editora do selo Me Parió Revolução.

O primeiro livro, que aqui se pretende analisar, foi publicado pela Global Editora, na coleção Literatura Periférica, cujos autores “apresentam uma característica comum: moram e têm origem na periferia”. Segundo a editora, a coleção enfoca a “literatura produzida por aqueles que vivem nas ‘quebradas’ e nos ‘cafundós’ das grandes cidades e de lá extraem toda a essência e a verve literária que atraindo, a cada dia, a atenção e o respeito de um público cada vez mais amplo”². Mais do que a filiação a um rótulo, os poemas de Dinha inserem-se nesse contexto de vivência periférica, constituindo-se em uma leitura sensível, trazendo “notícias de dentro da guerra”, exaladas a partir de uma trincheira lírica.

* Mestre em Estudos de linguagens pela UNEB, Professora Auxiliar na Universidade do Estado da Bahia, UNEB, Departamento de Educação, Campus X, Teixeira de Freitas, BA. Endereço eletrônico: kalisalima@hotmail.com.

1 Título de poema da primeira parte do livro *De passagem mas não a passeio*, da escritora Dinha.

2 A Coleção Literatura Periférica já publicou oito títulos: *Colecionador de Pedras e Literatura, pão e poesia*, de Sérgio Vaz; *Cela forte*, de Luiz Alberto Mendes; *85 letras e um disparo*, de Sacolinha; *Guerreira*, de Alessandro Buzzo; *Da Cabula*, de Alan da Rosa e *A rima denuncia*, de Gog, além do livro de Dinha, *De passagem mas não a passeio*. Informações disponíveis na apresentação da Coleção Literatura Periférica, da Global Editora, no sítio eletrônico: <http://www.globaleditora.com.br/catalogo-geral/literatura-brasileira/?colecacao=273>

Mas é preciso refletir criticamente sobre a significação de se publicarem obras como as que compõem a coleção *Literatura Periférica*, da Global Editora, em um selo tão específico. O termo *Literatura Periférica* associa-se diretamente a outro, *Literatura Marginal*, que em contexto contemporâneo tem sido empregado em relação à produção literária de escritores que pertençam a grupos de excluídos, os quais tentam “se fazer ouvir”, buscam superar a condição de exclusão social que vivenciam: “Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta e na moral agora a gente escreve” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

A definição de literatura marginal, nesse contexto, foi cunhada por um representante dessa escrita à margem da “boa literatura”, Ferréz, autor de *Capão pecado*, que a divulgou inicialmente no seu “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, na Revista Caros Amigos / *Literatura Marginal*, Ato I: “A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, de grande poder aquisitivo” (FERRÉZ, 1998, p. 3). Para essa literatura, Ferréz não aceita o epíteto de literatura menor: “Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos tachar assim, somos uma literatura maior, feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos” (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Regina Dalcastagnè, em seu texto “Isso não é literatura” (2005), discute que embora seja comum, ao se falar de literatura, “pensar num campo de liberdade, lugar frequentado por qualquer um que tenha algo a expressar sobre o mundo e sua experiência nele” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 65), na prática, há um processo de idealização do *campo literário*³, meio expressivo tão contaminado ideologicamente quanto qualquer outro, uma vez que construído, avaliado e legitimado “em meio a disputas por reconhecimento e poder” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 66).

Para Dalcastagné, essa idealização da literatura não contribui para a sua democratização. Geralmente as produções oriundas de grupos marginalizados são aceitas no campo da disputa literária, porém atreladas a seus guetos, perpetuando uma forma de opressão que elimina da literatura aquilo que traz as marcas da diferença social “e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 68). Assim, é preciso refletir se uma coleção intitulada *Literatura Periférica* pode contribuir para a democratização de

3 Utiliza-se o termo na acepção de Pierre Bourdieu, segundo o qual o campo literário configuraria um espaço social relativamente autônomo, em que produtores literários (bem como críticos e estudiosos) geram critérios de legitimidade e prestígio do texto literário. BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

produções literárias de grupos marginalizados ou se de algum modo isso contribui para a perpetuação de um olhar segregatório, como se essa produção fosse menor? Não se pretende desenvolver essa discussão aqui, mas cabe a inserção do questionamento.

2 De aqui de dentro da guerra os gritos pedem passagem

Dinha divide o seu primeiro livro de poemas em sete partes: Poemas de quem sou; Antologia de vivos e mortos ou A família estendida; Self-service romântico; Eu prometo falar de amor, Poemas de cidade grande, Poemas de poemas e Disque renúncia (ou Poética da Desistência). Aqui, pretende-se tecer considerações sobre a primeira, segunda, quinta, sexta e sétima partes do livro. Todos os poemas desses sugestivos títulos apresentam uma coerência temática e dão passagem aos gritos da autora, em uma escrita simples, porém densa, sintetizando a cosmogonia de Dinha, na tentativa de dar acesso a vozes nas sombras, como preconiza Dalcastagnè (2008).

Os oito poemas que compõem a primeira parte do livro, *Poemas de quem sou*, são emblemáticos do projeto de escrita em que a autora busca imprimir o seu grito de denúncia. Em “Rainha, nunca fui não”, Dinha expressa a voz de um eu poético que diz: “Eu cantava com um corte na alma / E os metros de mágoa / Tingindo o chão” (DINHA, 2008, p. 23). A percepção da condição de exclusão, de quem consegue expressar “notícias do lado de dentro”, que sofre na pele a condição da exclusão: “Poesia de castas e mágicas / Notícias do lado de dentro. / Corpo caindo de lado / Duzentos mil tiros no peito” (DINHA, 2008, p. 24). Essa percepção fica ainda mais aguçada em poemas como “Autorretrato dela”:

Tem um olho lá no longe.

E dois no cotidiano.

De lambuja ainda o medo

de não ser suficiente.

Tem um olho no horizonte.

E dois outros no presente.

[...]

Os dois olhos no presente

e o outro

na laje da frente

não lhe permitia sonhos

pouco fundamentais.

[...]

Tem um olho no horizonte

e dois no sapato furado.

[...]

Pressentia que a vida

Era história a ser contada.

(DINHA, 2008, p. 28-30)

A agudez com que a voz poética em “Autorretrato dela” analisa essa tênue corda em que se insere a esperança humana permeia os versos do poema. O cotidiano vira matéria poética, a esperança se faz presente, embora a realidade impere. Ao mesmo tempo em que a persona “ela”, referida pelo título, precisa manter um olho no horizonte, representando o sonho, a esperança, ela o faz com os dois olhos no cotidiano. E assim essa muitas vezes conflituosa relação entre sonho / realidade vai se delineando no poema, em que se ressalta sempre a necessidade de manter os “dois olhos no presente”, mas com um dos olhos sempre voltado para o futuro, a “laje da frente”, porém representada por sonhos fundamentais, o sonho não pode ser desperdiçado, ou é preciso considerar que ele é ameaçado por diversos fatores, como o chão do barraco vencido pela vida, o sapato furado, o PM ao lado.

Regina Dalcastagnè (2012) afirma que tem crescido o debate sobre o espaço dos grupos marginalizados, na literatura brasileira e em outras. Pode-se perceber uma dupla movimentação: a primeira, a de vozes que sobrepõem ao silêncio dos marginalizados, falando em nome deles; mas também é possível perceber outra movimentação, a quebra do silêncio

dos marginalizados pela produção literária de seus próprios integrantes. Dinha figura nessa condição, esse é o seu lugar de fala, o de dentro. Ela não fala pelo outro, ela é o outro. É do espaço da periferia que ecoa a sua voz, em consonância com a proposição do poeta Sérgio Vaz, em seu Manifesto da Antropofagia Periférica: “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune” (VAZ, 2007). A letra de Dinha fala, ou melhor, grita realidades de dentro, como no poema “Já disse”, ainda na primeira parte do livro: “Já disse que não sou outra coisa que não nós. / O que são eles sou. O que sou eu somos elas. / [...] Por isso que teu ouvido seja (na) minha voz” (2008, p. 27). Ou o instinto de luta, tão forte em vários dos poemas, como em “Estúpida”: “sempre soube muito de mim: / soube que era fraca e forte / faca e corte / presa, com instinto de caçador” (2008, p. 33).

A segunda parte de seu primeiro livro, Antologia de vivos e mortos ou A família estendida, amplia de fato o conceito de família não apenas para os parentes (a mãe, representada em A mulher fundamental, a filha, em Sereíssima Iara, ou a presença do avô, amigos), incluem-se aqui os integrantes da grande família dos marginalizados, os outros aos quais Dinha também pertence. Em “Ano novo, amor velho”, a desesperança e a dor são partilhadas: “O amor foi quebrado / E é a base de tiros / que ele sangra” (2008, p. 44) ou “(Ano Novo, Amor Velho. / Se olhar, não tem mistério. / A dor é parte da luta)” (2008, p. 45), o que reitera o olhar pautado em uma coletividade.

Talvez um dos mais emblemáticos poemas dessa segunda parte seja “De aqui de dentro da guerra”. Metalinguisticamente, Dinha expressa a sua dor e a dificuldade de falar dessa morte que ronda a periferia, tão corriqueiramente. A parte I do poema, Mataram Francisco, analisa a dor dessa guerra tão próxima e a função da escrita nesse contexto: “Ah. / Ser protagonista, ser um símbolo. / -É mais um ou menos um? / Escrevo para corromper as estatísticas. / Escrevo para alterar o sentido de estar sozinha” (2008, p. 46). Como denuncia o poema: “E o que dói nem é a morte. / É a guerra. / É somar os corpos e notar / A baixa sempre mais humana.” (2008, p. 46). E reitera a ideia de uma escrita consciente: “[...] De uma festa, cantei, dancei, ri / (e isso não é força poética / de quem imita poesia / e põe verbos em paralelismos)” (2008, p. 47). E a reafirma a função de denúncia de sua poesia, na terceira parte do poema:

De aqui, de dentro da guerra

qualquer tropeço é motivo.

A morte te olha nos olhos

te chama, te atrai, te cobiça.

[...]

De aqui, de dentro da guerra

eu grito para ser ouvida.

De aqui, de dentro da guerra,

eu me armo e polício.

De aqui, de dentro da guerra,

É que eu protejo os meus sonhos.

pra não virar a cabeça

pra não virar a palavra

pra não virar estatística.

(2008, p. 49)

O também escritor periférico Ferréz, em um de seus manifestos, o “terrorismo literário” preconiza: “Quem inventou o barato não separou entre literatura boa / feita com caneta de ouro e literatura ruim / escrita com carvão, a regra é uma só, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (FERRÉZ, 2001, p. 9). Em “Último recurso”, Dinha fala de escolhas: “Falaremos de escolhas. / O poeta não sabe. / Ele apenas tem uma ilusão de mundo. / As palavras são rascunhos / E apenas importa a face que se mostra e apanha / Cada vez que é lida / [...] Falaremos de escolhas. / Sua vida é sua boca, / Você tinha que gritar” (2008, p. 51-52). A partir do poema, é possível afirmar que escrever, para Dinha, é mostrar a cara, como sugere Ferréz. E essas palavras que mostram a face e apanham podem representar essa relação nada equilibrada de produções como a de Dinha, representante de um grupo marginalizado, no grande campo literário, em contínuas tensões, na luta pela valoração de escritos.

Na quinta parte de seu livro, “Poemas de cidade grande”, Dinha faz uma aguda e ácida representação da cidade e sua violência latente a esse outro, segmento marginalizado da sociedade, as minorias que são maioria. O primeiro poema, “Anúncio IV”, já anuncia isso: “É de noite que se vê melhor / Esse sangue de néon dos carros. [...] De dia a cidade é um sorriso cinza. / De noite é sangue virando esquinas / Tentando chegar em casa” (2008, p. 89). Em “Dois poemas” somos conduzidos à reflexão sobre a que se refere o título. O que é possível inferir em “Dois passos no espaço. O abismo / fica lá do outro lado”? O poema nos apresenta um cenário de corpos mortos, paisagem, casas, corpos, córregos redundantes, homens, mulheres, crianças, velhos, marias, todos cegos, os cinco sentidos ocultos, veem a TV calados. E o corpo morto estendido no asfalto. E esse asfalto não lê poesia:

Esse asfalto que não lê poesia.

Não sabe de Marília,

Nem quem foi Dirceu.

Seus olhos, escuros de noite fria,

Só sabem de coisas vazias,

Coisas que a terra comeu.

Mas o dia segue seus passos

Sobre o asfalto e sob a manhã fria.

A vida aqui encontra o seu espaço

Entre o medo, a cegueira, o fiasco

E o desejo de permanecer viva.

Viva à poesia.

(2008, p. 95)

Dessa forma, pode-se dizer que o poema reforça que essa realidade interessa à poesia feita por essas vozes nas sombras, que tentam quebrar silêncios impostos, como o não ter lido

Marília e Dirceu, reforçando a ideia de que o acesso à literatura, como produtores ou como leitores, estaria geralmente facilitado aos integrantes de grupos sociais de minorias, com melhores condições econômicas de existência, no mesmo círculo vicioso de uma literatura idealizada, o que a nega como prática humana e não a democratiza.

Um aspecto que chama atenção é que em vários poemas do livro *De passagem mas não a passeio* é possível perceber diálogos intertextuais. Além das epígrafes antes de alguns poemas, intimamente relacionadas aos versos, também se notam outros diálogos explícitos ou implícitos. Em “Sátira de amor na cidade grande”, poema da quinta parte do livro, há, como citação, versos do poema “Mar português”, de Fernando Pessoa, retomado de modo parafrástico nos versos de Dinha: “E nessa vida sem cautela / Todo amor valeria a pena, / Se a cidade fosse pequena / E a minha alma maior que ela” (2008, p. 96).

Em outro poema da quinta parte do livro, “Canção da cidade grande”, a autora estabelece diálogo intertextual com autores consagrados como Bandeira e Drummond, para falar da desesperança que impera nessa canção de cidade grande: “E depois a saudade balança / Bandeira de boca de noite: / A flor do asfalto inexistente. / A lágrima e o vômito foram-se. / Ficou só a dor do poeta / que sem melodia de mundo / abandona o seu ofício / e vai dormir. / cansado”. (2008, p. 101). Há, nesses versos, um diálogo implícito, uma alusão a Manuel Bandeira e seu poema “Vou-me embora pra Pasárgada”. Já com Carlos Drummond de Andrade o diálogo é mais explícito, ocorre de forma parodística, pois em Dinha, diferentemente do poema “A flor no asfalto”, de Drummond, a flor do asfalto inexistente.

Um recurso utilizado ao longo do livro estabelece um grande fio condutor entre todas as partes delimitadas. Todas se iniciam com um poema intitulado “Anúncio”, com numeração. Na primeira parte o anúncio é de número 0; na segunda, o I; na terceira o II, na quarta, o III, na quinta, o IV. Na sexta parte, quebra-se a ordenação do título, mas não da carga de sentido. Ao invés de anúncio, o poema inicial é “Anúnciação”, reiterando provavelmente a função de todos os poemas que compõem essa parte, “Poemas de poemas”, pois “tudo é anúncio”. Na última parte do livro, “Disque renúncia ou Poética da desistência”, novamente aparece o poema inicial, agora o “Anúncio V”, anunciando, metaforicamente, o cinza da vida: “É cinza o celular / Por alegre que seja o toque / [...] Meu filho nascerá / Com promessa de cinza nos olhos” (2008, p. 127).

O que se percebe, ainda, é a que a metalinguagem atravessa os poemas de forma natural. Reflexões sobre o fazer poético permeiam todas as partes do livro e não apenas a sexta, intitulada Poemas de poemas. Nesta, a metalinguagem aparece em plenitude, ao longo

dos onze poemas que a compõem. Em “Seta”, encontramos versos como “Vai começar a doer / E a poesia vai nascer da carne / Como um verme cavucando atalho / Na direção dos olhos” (2008, p. 112). Em “Porque o poema também é vingança”, o fazer poético aparece associado à não instalação da desesperança: “Se eu rio / é porque num tem lágrima. / Mas quando o poema se alastra / É pipoca explodindo na alma”. (2008, p. 114). A poesia torna-se instrumento de luta, ferramenta de combate às condições adversas, como aparece em “Corpo de delito”:

A gente faz chave de fenda

Da poesia íntima

E a palavra sempre

Faz a linha, o fio

Da meada,

Da navalha.

Palavra não tem cio, eu sei,

Mas se tivesse

Abriria os “ésses”

No fim de toda a picada.

(2008, p. 115)

De poema em poema vai se intensificando o tom de denúncia, mesmo nos poemas da última parte, provocativamente intitulada Disque renúncia ou Poética da desistência. O primeiro poema dessa última parte, “Poética da desistência”, anuncia a necessidade de um poema “desses que desautorizam / Desses que nascem na chuva, / Param na curva / E desistem da rebelião” (2008, p. 128). Assim, esse seria um “Poema que doa. / Poema que roa. / Poema de não”, mas esses versos sem protestos, sem remédio e salvação, com rimas contidas e aflitas seriam “pra compensar que a vida / Entre o escarro e a lambida / Seja lodo e ilusão” (2008, p. 128). Já em “Quase contra mim” a luta se escancara, negando de fato qualquer possibilidade de renúncia:

E nós sabemos que aqui há guerra

Que a vida diária é luto

Que a luta armada é óbvia

Só não são os inimigos.

[...]

De repente, escrever poesia

Como quem ergue um copo de vinho

E brindar Ao Amor! Ao Amor! Ao Delírio!

[...]

Logo, as histórias serão outras

Outros tempos e pessoas

Renascendo dessas cinzas.

Logo, esse sangue derramado

Será lembrança de atalho

Quase destruído.

E brindar com poesia

Esse surto de loucura,

Não será alheamento,

Não será mais absurdo.

(2008, p. 129-130)

E, assim, todos os poemas que constituem o primeiro livro de Dinha vão fortalecendo possibilidades de leituras críticas, denunciando realidades contrastantes de uma sociedade desigual, “por baixo a miséria, / por cima a luxúria”, em que não há espaço para contos de fadas, em que precisamos ter medo de andar nas ruas quando “passamos das dez / já não somos irmãos” (2008, p. 137).

3 Algumas considerações

Os poemas do livro *De passagem mas não a passeio* inserem-se em um contexto de vivência periférica, constituindo-se em uma leitura sensível, trazendo “notícias de dentro da guerra”, exaladas a partir de uma trincheira lírica. O livro apresenta uma coerência temática e dá passagem aos gritos da autora, em uma escrita simples, porém densa, sintetizando a cosmogonia de Dinha, na tentativa de dar acesso a vozes nas sombras. Nele, a poesia-denúncia intensifica-se a cada verso, a cada página, pois “Nesse mundo paralítico / Tanto faz ser muito rico. A fome não é de pão”, como apregoa o “Poema sem título”, complementando: “Se eu pudesse eu rimaria / O amor com alegria. / Comería poesia / Mais do que arroz com feijão” (2008, p. 121).

O poeta Sérgio Vaz, em outro trecho do manifesto já citado aqui, conclama: “[...] É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país”. Dinha não foge ao convite do Manifesto do poeta Sérgio Vaz. Artista-cidadã, está a serviço de sua comunidade e, por extensão, de seu país. O seu segundo livro foi publicado pelo selo Me Parió Revolução, criado e editado por ela, com a função de também agregar novos autores, artistas cidadãos periféricos. Semelhantemente ao escritor Ferréz, seus manifestos e sua atuação, Dinha também sinaliza a reivindicação de uma tradição literária “às margens”, brigando nas bordas do campo literário.

REFERÊNCIAS

DALCASTAGNÈ, Regina. Isso não é literatura. In: **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea**. Brasília: Ed. UnB, 2005.

_____. (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo, SP: Horizonte, 2008.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DINHA. **De passagem mas não a passeio**. São Paulo: Global, 2008. (Literatura Periférica).

FERRÉZ. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. **Caros Amigos / Literatura Marginal**. São Paulo, Ato I, n. 1, p. 3, 1998.

_____. Terrorismo literário. **Caros Amigos / Literatura Marginal**. São Paulo, Ato II, n. 2, p. 2, 2001.

_____. (Org.). **Literatura Marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

“SECÇÃO DAS SENHORAS”: A PRESENÇA FEMININA NO JORNAL OITOCENTISTA *O DOMINGO*

Kelen Benfenatti Paiva*

Transportemo-nos - quiçá de Maria fumaça - em uma viagem na linha do tempo e da História para 1828 quando nas páginas dos jornais se via o anúncio do primeiro “colégio” privado para as meninas da Vila de São João del-Rei. Tratava-se de uma proposta da professora D. Margarida de Cortona de Aguiar Andrade que em sua casa ensinaria as meninas a ler, escrever e contar, além de um pouco de francês, de música e das prendas necessárias às moças cujo destino era o de ser boa esposa e mãe como cozer, cortar e bordar.

Embora a vila servisse de pouso na rota das minas por onde circulavam pessoas e mercadorias vindas de outros centros urbanos, como a sede da corte, o Rio de Janeiro, o contexto cultural da Vila não era dos mais animadores em relação à mulher. A aula pública para meninas viria somente no ano seguinte, permanecendo, contudo, com as mesmas características: “Educar moralmente às mulheres”.¹ Tônica que ecoa em vários jornais que circularam no início do século XIX² em São João del-Rei como em outras partes do país. Educar para quê? Ou melhor dizendo: Para quem? É a pergunta que nos invade dois séculos depois.

As pretensões pedagógicas vão além das páginas desses jornais, habitando as artes, sobretudo a literária. Do ficcional ao dito real, abrangem diversos seguimentos sociais que em uma espécie de “projeto nacional” se unem e vinculam a figura da mulher a da pátria.³

O desejo e a necessidade de fabricar “heroínas nacionais”, evidentemente, têm uma denotação política e se vale do discurso como ferramenta extremamente eficaz. Nesse sentido, uma leitura atenta dos discursos que se produziam em um meio de comunicação como o

* Doutora em Letras pela UFMG, professora do IFSUDESTE-MG, Campus São João del-Rei

1 *O Astro de Minas*, n. 96, 08/11/28, p.4.

2 A imprensa são-joanense contava com alguns periódicos entre os quais lembro: *Astro de Minas* (1827-1839), *O Amigo da verdade* (1829), *A Constituição em Triunfo* (1830), *O Constitucional Mineiro* (1832-1833), *O Mentor das Brasileiras* (1829-1832), *O Papagaio* (1832), *A Legalidade em triunfo* (1833), *Oposição Constitucional* (1835), *O Monarquista* (1838), *O Americano* (1840), *O Despertador Mineiro* (1842), *A Ordem* (1842-1844), *A Pátria Mineira* (1889-1894).

3 O professor de Gramática Latina e advogado José Alcibíades Carneiro, redator do periódico *O Mentor das Brasileiras* assim declara: “as senhoras pelos deveres, que lhes são inerentes fazem o fundamento principal da sociedade humana, e por isso são dignas de uma instrução mais sólida, e capaz de promover o bem geral da nação.” (*O Mentor das brasileiras*, n. 1, 29 de nov. 1829. P. 2-3).

jornal parece bastante significativa para que se possa apreender a concepção sobre a mulher e seu papel na sociedade oitocentista e a existência ora mais explícita, ora menos, desse projeto nacional de “valorização da mulher” como um elemento essencial no lar, mas em prol do desenvolvimento da Nação, já que será mãe de cidadãos.

Nas trilhas desse mapeamento, vale a pena refletir sobre como se dá a representação e a participação feminina nesse veículo. Para tanto, voltemos nosso olhar para o jornal *O Domingo*, publicado entre 1885 e 1886.⁴ Embora não traga explicitamente a proposta de “formar” moralmente suas leitoras, de “educar” a mulher para ser esposa e mãe de cidadãos, carrega em suas páginas, cuja marca explicitada pelos redatores é a vertente literária, a projeção das idealizações de mulher na sociedade daquele local e momento histórico e reforça o que era comum naquele momento, o silenciamento da voz feminina.

Vendido a 200 réis, o jornal tinha como proprietários e redatores Jorge Rodrigues e José Braga, dois jovens escritores que se propunham a criar um jornal que fosse exclusivamente literário, recreativo, de uma leitura fácil e interessante, que distraísse aos seus leitores, oferecendo-lhes ao mesmo tempo alguma coisa proveitosa. (*O Domingo*, 20 de setembro de 1885, p. 1). Escrito e idealizado por homens, portanto. Reservava um pequeno espaço ao público feminino, inicialmente com notícias sobre moda e posteriormente com dicas de comportamento.

O jornal abria espaço para colaboração de escritores renomados e iniciantes, assinaram textos Raymundo Corrêa, Augusto de Lima, Felinto d’Almeida, entre tantos outros nomes de um público essencialmente masculino. De modo geral pode-se afirmar que o jornal tratava de assuntos diversos com crônicas e artigos sobre literatura, crítica literária, sobre o próprio fazer jornalístico, além de biografia de figuras ilustres da sociedade são-joanense, acontecimentos culturais e um breve espaço dedicado à política, a anúncios e publicidade, entre outros.

Com algumas semanais e outras quinzenais, o jornal estampava em suas páginas colunas como: “Sobre a mesa”, espaço reservado a uma espécie de balanço dos jornais impressos na época; “Musas risonhas”, em que se publicavam sonetos; “Lambrequins”, que reunia anedotas e máximas filosóficas; “Morte ao tempo”, destinado às charadas a serem decifradas pelos leitores; a “Correspondência”, espaço reservado a responder aos leitores que enviavam textos para o jornal; e a “Secção das Senhoras”, espaço direcionado ao público

⁴Há vinte e um exemplares do periódico na Biblioteca Municipal Baptista Caetano d’Almeida, em São João del Rei. Os jornais foram digitalizados e disponibilizados para consulta. Ver os exemplares do periódico em: <http://www.dibib.ufsj.edu.br/jornais/cd10/domingo>

feminino.

Nas oito páginas tipo tabloide a presença das mulheres é restrita. Há referência a autoria apenas de Carolina G. e Maria A. Vaz de Carvalho, além de uma brevíssima menção de uma jovem conterrânea dos redatores “muito modesta, inteligente e estudiosa” responsável por uma “mimosa tradução” de um artigo de um autor francês⁵ para o jornal, mas que sequer tem seu nome citado. (*O Domingo*, 25 de outubro de 1885, p.2). Contudo, cabe lembrar que alguns textos não eram assinados ou eram ainda enviados ao jornal com pseudônimos como atesta o protesto do jornal na seção de correspondências: “Sr. Scipião da Luz – Seu artigo não é o que se pode chamar uma novidade. [...] Mande-nos cousas boas, cousas novas, attrahentes, interessantes. E assine, que de anonymos estamos fartos.” (*O Domingo*, 18 de outubro de 1885, p. 7) Ou ainda como comprova o artigo “O anonymo na imprensa” em que um dos redatores reafirma as desvantagens do anonimato:

Não poderá engrandecer-se completamente a imprensa brasileira, senão quando banir com força essa nuvem negra dos anonymos, que vêm empecer a radiação de intelligencias gloriosas e prejudicar a obra que se vai iniciando da restauração litteraria deste paíz. (*O Domingo*, 13 de novembro de 1885, p. 2)

Assim talvez haja outros nomes femininos que foram encobertos pelo uso dos pseudônimos. Tomaremos aqui a “Seção das Senhoras” a fim de tentar ouvir, ainda que bem baixinho, a voz das mulheres.

A ala feminina do jornal

A “Seção das Senhoras”, coluna reservada a assuntos “de interesse do público feminino” se limitava a tratar de moda e de comportamento e de oferecer às suas “graciosissimas” e ilustradas leitoras uma “leitura *utile dulce*”: “Temos na côrte uma talentosa escriptora, nossa estimável correspondente, incumbida de remetter-nos artigos sobre modas e outras actualidades de palpitante interesse para o sexo amável” afirmam os redatores no primeiro número do periódico. (*O Domingo*, 20 de setembro de 1885, p. 1)

Seis crônicas foram publicadas no jornal nessa seção que logo foi extinta. As três primeiras, publicadas quinzenalmente sob o título “Em que param as modas...”, foram assinadas por Carolina G., a “talentosa escritora” mencionada pelos redatores. A terceira crônica “O que a mulher perdoa e o que não perdoa” aparece sob autoria de Maria A. Vaz de

⁵ Trata-se do texto “Magdalena”, de Alfredo Galls publicado no sexto número do jornal, em 25 de outubro de 1885.

Carvalho e as duas últimas “Regras de conduta para as senhoras casadas” e “As línguas... de suas excelências” foram publicadas sem assinatura.

As primeiras linhas sobre moda vêm no primeiro número do jornal em 15 de setembro de 1885, em que a correspondente se dirige aos leitores do periódico anunciando o assunto a ser tratado: “modas, - essa inimiga terrível dos burgueses, esse espantinho dos papais econômicos, esse perigo horrendo para os que não têm a intuição do *chic*.”(*O Domingo*, 20 de setembro de 1885, p. 4). A autora das crônicas se dispõe a manter as leitoras a par do que acontecia de novo nas tendências da moda. Em sua primeira crônica, inicia o texto, com uma característica bastante comum nos textos escritos por mulheres no séc. XIX, o pedido de desculpas e as justificativas por atrever-se a escrever:

Nunca fui escriptora, sabem? Vão relevando, desde já, as incorreções da forma, o desalinho da linguagem... Contar-lhes-ei o que for vendo e apreciando aqui pelo novo mundo elegante, mas, tudo isso assim, naturalmente, singelamente, sem atavios, sem rendilhados. (*O Domingo*, 20 de setembro de 1885, p. 4).

Observa-se na estreia da coluna a proximidade da crônica como a concebemos hoje, um texto que se pretende escrito em uma linguagem coloquial, “sem rendilhados”. Para tanto, a autora conta às leitoras sobre Mademoiselle Olympia, filha de um comendador, “uma trigueira corada, de grandes olhos negros ratilantes, capazes de fulminar um santo...”:

Seu vestuário hontem era de um formoso azul pálido. A saia de setim, coberta com uma segunda saia de renda franzida na cintura e com uma túnica-aventil, também de renda, graciosamente guarnecida de tiras [...] A sedutora jovem, uma das mais brilhantes estrellas da constelação do high life, trazia luvas claras e leque; o chapéu era bellissimo, combinandoperfeitamente com o vestuário. [...] Passeava sorrindo a gentil trigueira, mostrando o fio de pérolas da cocca pequenina, dando o braço a sua amiga J, que trajava luto pesado... e estavamuito triste para que eu pinte ás leitoras a sua *toilette*. (*O Domingo*, 20 de setembro de 1885, p.3)

É interessante notar como o assunto moda carrega consigo os modos de agir ligados à história das mulheres. Como por meio dos usos e costumes importados da Europa ocasionando um encontro cultural foram incorporados aos moldes brasileiros e narram também essa história. A alegria e a gentileza observadas na jovem e descritas pela cronista eram duas características altamente recomendáveis na conduta feminina de então.

A moda era tema frequente em vários periódicos, quer como estratégia de atrair um público leitor feminino, quer como “investimento na construção de um modelo de nação distinto de seus ‘Outros’ (os estrangeiros) pelo aspecto de sua exterioridade”, como afirma Adelaine LaGuardia Resende em “O Mentor das Brasileiras e a resistência feminina na ordem

nacional oitocentista”. A moda era considerada por esse jornal um mal que levava ao desperdício do patrimônio, além de ser uma imposição estrangeira. (RESENDE, s/d, p.2)

Será no oitavo número que a cronista Carolina irá declarar:

Paris é quem decreta, quem sempre decretou, Paris é a luz, é a força, é a verdade – Paris! Quem ousará desobedecer-lhe?
O que repetirei é que o bom gosto das minhas gentis leitoras hade lhes inspirar os meios de fazer as modificações necessárias no intuito de adaptar às modas de outro clima ao nosso. (*O Domingo*, 8 de novembro de 1885, p.6)

É interessante destacar que a autora escreve na contramão do discurso predominante na imprensa a respeito da moda. Em vários periódicos há uma insistente recusa e crítica à cópia dos modelos europeus, uma vez que essa prática indicava a submissão e o eterno papel de colônia.

Carolina G. parece trilhar caminhos distintos propondo não a recusa às modas francesas, mas as devidas adaptações ao clima no Brasil. Nesse sentido, há certa autonomia em uma voz feminina que destoa do discurso masculino veiculado nos jornais da época. Nas primeiras crônicas da “Seção das Senhoras”, a autora limita-se a descrever os principais figurinos expostos nas revistas de moda que circularam no Rio de Janeiro, entre as quais as francesas, dando sugestões de modelos e tecidos na confecção dos *toilettes* e chapéus para as devidas adequações climáticas:

Para toilettes próprios de visitas e passeios, o que está agora no *recherché* é uma fazenda de lã chamada astrakan. Quando vier o nosso inverno uzal-a-hemos... justamente quando em Paris estiver fora da moda. Andaremos sempre distanciadas das moças tcheng da grande capital – por causa dos malditos phenomemos climatológicos. Triste condição! (*O Domingo*, 8 de novembro de 1885, p.6)

Pode-se dizer que os textos assinados por Carolina G. constituíram-se crônicas no sentido atual do termo e tinham como objetivo informar a partir de um olhar subjetivo, opinativo, com enfoque autoral.

A restrição à imitação do que vinha de fora se evidencia também quando o assunto era Literatura. Em 27 de setembro de 1885, os redatores declaram: “A codificação da nossa república litteraria, pode-se dizer, sem demasiado exagero, resume-se nisto: - O que a França indica, o que Lisboa adota.”⁶ (*O Domingo*, n. 2, p.2)

A “Secção das senhoras” de 6 de dezembro de 1885, já não mais assinada pela cronista, traz, entre outros assuntos, a notícia da morte de uma dama pelo uso do espartilho:

6 Tal crítica se deve a história de proibição da entrada, circulação e venda de livros vindos da Europa com idéias de liberdade no período que antecedeu a chegada da família real no Brasil.

As nossas leitoras faceiras temos a dar uma noticia, que lhes servirá de aviso. [...] Quando dançava uma walsa, uma encantadora dama, desprendendo-se dos braços do seu cavalheiro, rolou pelo chão, como uma rosa aberta e fulgurante, arrancada inesperadamente do hastil por indômito vendaval. [...] Chamado um facultativo, verificou ser a morte da dama proveniente do seu espartilho extraordinariamente apertado, o que não deixava funcionarem regularmente os órgãos da circulação e da respiração, na ossadura do peito. Não é essa a primeira vítima da exigência mal entendida de faceirices á *outrance*. (*O Domingo*, 6 de dezembro de 1885, p. 6)

Essa peça fundamental no vestuário feminino representava mais que o modelador de formas que deveria afinar a cintura e evidenciar os seios. Representava a distinção da mulher que a usava, sua superioridade, uma vez que somente aquelas que não trabalhavam podiam usá-lo, as outras, mulheres modestas, usavam um corselete medieval atado por cordões pouco apertados e amarrados a frente do corpo, o que lhes permitia realizar, entre outros afazeres, as atividades domésticas. A história dessa vestimenta traz consigo o paradoxo vivenciado por mulheres entre o poder de sedução, a faceirice e o sofrimento causando por uma imposição da moda, como bem se evidencia na notícia do jornal.

Na “Secção das Senhoras” do nono número, datado de 13 de novembro de 1885, outra mulher assina a coluna, trata-se de Maria A. Vaz de Carvalho. Não mais sobre moda, essas são crônicas de comportamento e ocupam um espaço bastante reduzido em uma faixa do jornal em que a autora sob o título de “O que a mulher perdoa e o que não perdoa” afirma:

A mulher perdoa os esquecimentos, as ingratidões, o desamor e os crimes, mas não perdoa a infidelidade. Quer ser pisada, com tanto que seja preferida. A primeira desconfiança, a paixão irrompe a flammeja do coração d’ella com ardor indômito. Se não amara até alli, adora naquele instante: e se a cabeça a verter-lhe o sangue o coração. Depois quando a crise acalma, quando a procella cala os seus rugidos leoninos, as humildes ficam amando mais, as altivas tentam esquecer, e logram-no quase sempre. (*O Domingo*, 13 de novembro de 1883, p. 6)

Os perfis femininos no jornal

No número seguinte, as dicas de como se comportar são ainda mais evidentes e a crônica da “Secção das Senhoras” traz o seguinte título “Regras de conducta para as senhoras casadas” e não é assinada:

Eis diversos conselhos ás senhoras, que, se fossem seguidos, fariam não só a felicidade dos maridos, como das suas caras metades, assegurando assim a paz domestica.

Antecipadamente devem convencer-se de que há dous meios de governar uma família: um pela expressão da vontade, que pertence á força; outro pelo irresistível poder da doçura, que é muitas vezes superior a força.

O primeiro pertence ao marido; a mulher só deve usar do segundo. [...] A mulher deve evitar sempre contradizer seu marido. Quando se colhe uma rosa, só se espera

o prazer dos perfumes, assim da mulher só se deve esperar o agrado. [...] Não deve intrometer-se nos negócios de seu marido, e só esperar que ele lh'os confie, assim como não deve aconselhá-lo, senão quando ele sempre mostrar que não conhece essa vantagem. Quando o marido estiver em erro é conveniente não lh'o demonstrar logo, e sim por maneiras convenientes; e com doçura e bondade levá-lo a pensar melhor, deixando-lhe sempre o mérito de ser elle quem acertou com a consulta. [...] Não exigir cousa alguma, para obter muito; e mostrar-se sempre satisfeita com as dádivas de seu marido, para que o excite a fazer-lhe outras. [...] Muitas vezes os homens são vaidosos e insupportaveis, mas nem por isso se deve contradizer essa vaidade, ainda ns cousas mais livres; e por muito superior que uma mulher se julgue era menos justo e acertado. Responder sempre ao mau humor de seu marido com affectuosidade; a seus desacertos com bons conselhos, e não se valer nunca de qualquer falta que elle commettesse, para lh'as lançar em rosto ,nem humilhá-lo.(*O Domingo*, 22 de novembro de 1885, p. 5-6)

Tal trecho pode ser lido como uma reprodução de um discurso vigente na época, também veiculado em outros periódicos. Doçura e bondade, portanto, eram atributos desejados na conduta feminina e corroboravam com o modelo de mulher difundido como ideal. Baseado nos preceitos bíblicos da submissão feminina, cabia a mulher ideal o respeito e o silêncio às vontades do marido: “[...] às mulheres sejam em tudo sujeitas a seus maridos.” (Efésios 5: 24)

O projeto de construção social de um modelo de mulher cunhada aos moldes da mulher submissa e bem comportada se ampara também no jornal nos discursos que criticam ou demonstram a existência de outros tipos femininos. Estereótipos de mulheres pouco confiáveis surgem como personagens dos contos como no “Casamento à força”, publicado em 31 de janeiro de 1886, em que as personagens principais são uma espécie de Don Juan ridicularizado e sua amada que arma com o pai militar um golpe no pobre rapaz, obrigando-o a se casar com ela. Uma “heroína” que “não era tida em muita consideração a sua honestidade”.

A caricaturização da figura feminina pode ser observada na própria “Seção das Senhoras”. A última crônica dessa seção foi publicada em “As línguas... de suas excelências”. Trata-se de uma crônica narrativa em que o autor não identificado ironiza uma situação e evidencia uma das características atribuídas à mulher: o fato de “falar demais”:

Apostaram ultimamente duas senhoras de uma cidade francesa falar com toda a..., não pensem que é com toda a Constancia, pois neste caso a aposta seria muito simples, - o que ellas apostaram foi dizer com a maior rapidez o maior numero de palavras possível, em período de tempo determinado. [...] A que venceu pronunciou 296.319 palavras, que representam 1.810,715 letras. [...] Mas, vejam só que lingüinhas! (*O Domingo*, 6 de dezembro de 1885, p. 6)

Essa construção às avessas do perfil feminino, ou seja, a evidência de tipos que em nada correspondem ao ideal de mulher, pode ainda ser apreendido em poemas como “Lili” em que a musa do poeta se distancia do perfil feminino aos moldes românticos:

A face é mui corada
E fresca. O seu olhar – sombrio e petulante,
As formas – sensuais, tornure, delicada[...]
No riso – uma expressão que prende, fascinando
Mas, ai! Lili... que horror! – Se a visses almoçando...
- Devora um frango inteiro e gosta de – repolho!
(*O Domingo*, 27 de setembro de 1885, p.6)

Em outros momentos o registro sobre a mulher vem carregado de ironia como nas poucas linhas publicadas na seção “Lambrequins”: “A mulher é tão incimprehensível, que ella própria chega a não comprehender-se.” (*O Domingo*, 22 de novembro de 1885, p. 6)

Na leitura da trama do discurso jornalístico tecida em *O Domingo*, é possível afirmar que as crônicas de moda e as crônicas de comportamento registram, ao lado de outros textos, a mulher presente nas representações discursivas do jornal *O Domingo* e corroboram, sobretudo, para que pensemos nas diferenças entre o imaginário sobre a mulher construído nas páginas impressas e a realidade das mulheres de carne e osso na sociedade são-joanense. Se a imprensa local ocupou-se, em certa medida, de um projeto de formação de suas leitoras, que se constituíam de um público seletivo de jovens da elite, criando representações da mulher, indicando, por exemplo, o que elas deveriam usar ou como deveriam agir, é possível afirmarmos que o comportamento feminino “real” também nesse grupo seguia, muitas vezes, na contramão desse ideal de mulher impresso nas páginas do jornal.⁷

REFERÊNCIAS

ASTRO DE MINAS, São João Del Rei, n. 96, 8 nov. 1928.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BITTONI, Dulcéia H. Schroeder. **Imprensa feminina**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Crônica/mulher, mulher/crônica. In: **Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo: Secretaria Municipal de cultura, Departamento de Biblioteca Públicas, vol. 46 (n.1/4), jan a dez de 1985.

⁷ Eliane de Lourdes Calsavara, em *Entre o discurso e a prática: o ideário feminino na sociedade são-joanense (1829-1832)*, traça um histórico de estudos que apontam a participação das mulheres são-joanenses na vida econômica e social de seu tempo. Sejam as jovens da elite que detinham certo poder sobre seus maridos por meio dos dotes matrimoniais, sejam aquelas de “classes inferiores” que participavam ativamente no cenário do trabalho, quer no comércio como “negras de tabuleiro”, quer na criação de gado, na administração de seus domicílios, ou em outras instâncias de produção.

CALSAVAR, Eliane de Lourdes. **Entre o discurso e a prática: o ideário feminino na sociedade são-joanense (1829-1832)** (Monografia apresentada ao Curso de Pós-graduação Lato Sensu em História da UFSJ em 2005).

CAMPOS, Maria Augusta do Amaral. **A marcha da civilização** – as vilas oitocentistas de São João Del Rei e São José do Rio das Mortes (1810-1844). (Dissertação). Belo Horizonte: Depto de História/ FaFiCH-UFMG, 1998.

DUARTE, Constância Lima. **A mulher e o jornalismo contribuição para uma história da imprensa feminista**. In: AUAD, Sylvia M. von Atzingen Venturoli (org.). **Mulher - Cinco séculos de desenvolvimento na América** Capítulo Brasil. Belo Horizonte: Federação Internacional de Mulheres da carreira jurídica, CREZ/MG, Centro Universitário Newton Paiva, IA/MG, 1999. P. 424-434.

JINZENJI, Mônica Yumi. A instrução e educação das senhoras brasileiras do século XIX através do periódico **O Mentor das Brasileiras**. Disponível em: <sistemason.vanderbilt.Edu/files/foUXAY/jinzenji.doc>. Acesso em: 5 de jul. 2012.

MOTTA, Rosemary Tofani. Baptista Caetano de Almeida: um mecenas do projeto civilizatório em São João Del Rei no início do século XIX – a biblioteca, a imprensa e a sociedade literária. Dissertação (mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Biblioteconomia da UFMG, em 2000.

O DOMINGO, São João Del Rei, 1885-1886.

O MENTOR DAS BRASILEIRAS, n. 1, 29 de nov. 1829.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia G. A imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX. In: **Caderno de Pesquisa**, n. 104, jul. 1998. P. 144-161.

RESENDE, Adelaine LaGuardia. **O Mentor das Brasileiras e a resistência feminina na ordem nacional oitocentista**. Disponível em: <www.brasa.org/_sistemason/files/gO1v6o/Resende%20Adelaine.doc>. Acesso em 5 de jul. 2012.

_____. “Deosa caprichosa”: a mulher, a moda e o discurso nacional em **O Mentor das Brasileiras**. Disponível em: <www.uesc.br/.../ADELAINE%20LAGUARDIA%20RESENDE.pdf>. Acesso em 2 jul. 2012.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo. A República em Folhetins: A Pátria Mineira formando almas. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2005.

O CRIME E O DISCURSO AMOROSO EM MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

Késia Oliveira*

Este texto analisa, ainda que de forma preliminar, a coletânea *Amor cruel, amor vingador*, de Maria José de Queiroz, publicado em 1996, composta de quatro contos e uma *nívola*, neologismo criado por Miguel de Unamuno, segundo a escritora, para classificar seus romances. Essa classificação tomada do escritor espanhol deve-se ao fato de que o seu texto “foge a toda classificação de gênero e tanto poderá ser apresentada como novela ou como conto”.¹ Queiroz apresenta, assim, cinco histórias que envolvem crimes e colocam em cena o amor e a morte sob a estrutura de uma narrativa policial, expondo ao leitor um mundo de ambivalências, em que os personagens aparecem ora como réus, ora como vítimas.

A especificidade dos crimes narrados parece se revelar numa tensão existente nas relações amorosas, pois segundo Queiroz, entre o amor e os amantes, haveria “certas situações em que é difícil descobrir que rumo tomará o sentimento amoroso”.² Assim, a relação com o outro produziria ambiguidades, que parecem se traduzir na reversibilidade dos papéis personagens, na transformação da vítima em culpado e vice-versa.³

Em “O juramento”, narrativa que abre o livro, relata-se, em terceira pessoa, a história do homicídio de Irene Carvalho Guimarães, viúva endinheirada, madrastra de Raimundo Silva Guimarães. Assassinada por uma contenda de herança, a morte de Irene é apresentada ao leitor, como nos romances de enigma tradicionais, em duas histórias: a história de seu assassinato e a história da investigação desse crime, de acordo com Tzvetan Todorov⁴ e estudado por Maria Lúcia Barbosa em “*Amor cruel, amor vingador: eis o enigma*”.⁵

O texto seguinte, “Velho com mulher moça”, o tema gira em torno de questões que, põe em evidência, o amor, a traição e a morte. Assim, afirma o narrador:

* Graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisadora do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela mesma instituição. Belo Horizonte-MG. E-mail: kesia@ufmg.br.

1 QUEIROZ, Maria José de. **Amor cruel, amor vingador**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 14.

2 Ibid., p. 12.

3 Ibid., p. 13.

4 TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **Poética da prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 64-77.

5 BARBOSA, Maria Lúcia. Amor cruel, amor vingador: eis o enigma. In: DUARTE, Constância et al. (Org.). **Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014. p. 415-419.

Elza Faria de Moura, de família miserável, casou, aos quinze anos, por imposição do pai, com o velho Raimundo Rodrigues, viúvo, pai de um único filho. Após a morte da mãe, o rapaz deixara o retiro para sentar praça. Fizera carreira, fora promovido. Resolve rever o pai, matar as saudades e conhecer a madrasta. Têm a mesma idade. Apaixonam-se. O pai descobre a traição. Mata o filho. Ameaça a moça com a divulgação do adultério e com a cadeia. Sabendo-a grávida, obriga-a a abortar. Elza tenta suicídio. Sobrevive. Fazem contrato: ela seria sua herdeira universal. Sob condição: ficasse calada, cuidasse dele e da casa. Eleutério aparece. Vida e morte entrecruzam uma vez mais os seus trinta e cinco anos de infortúnio. Não matara o velho. Mas assistira a tudo, sem pena. Não tinha remorso.⁶

Nesse conto, Elza deseja e planeja a morte do marido, que havia assassinado o próprio filho, contando com isso, com o seu novo amante, Eleutério. O crime, ao final, se apresenta justificado, visto que, diante da situação exposta, planejar e desejar a morte do marido, sua vingança, pode ser visto como um exercício de justiça.

Em “Iniciação ao tratado do desespero”, tem-se a história de três amigos, Ruth, Cláudio e Aluísio, que se conheceram em um ciclo de conferências sobre o Existencialismo, nos tempos da faculdade. A remissão do título do conto a um “tratado do desespero” aponta para uma falta de esperança que sugere certa predisposição para a morte, fato que acabará se concretizando no suicídio de Cláudio, no término da narrativa.

“Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” é a história da beata Ritinha que é desvirginada por um “homem forte, espadaúdo”,⁷ o carvoeiro anônimo que, a segue e ela, consentindo, permite-se ser levada ao êxtase pelo desconhecido. Entretanto, “o carvoeiro, satisfeita a urgência da carne, aborrecia-se na companhia da moça velha e sem encantos. Insistiu em deixá-la”.⁸ Com o abandono, Ritinha assassina o carvoeiro, matando, assim, “o seu primeiro e único homem”.⁹ Do aparente monstruoso estupro de uma virgem idosa, como sugere o narrador no início do conto, revela-se a vingança de quem “livrou-se, com atraso, do selo incômodo”.¹⁰

Por fim, em “A morte ao pé da Letra”, tem-se a encenação de um crime premeditado a partir da reescrita da Antígona, na qual a personagem homônima, noiva de Hémon, tira a própria vida ao enfrentar Creonte em uma tragédia familiar. Assim, no conto, um pesquisador de Literatura Comparada, Pierre Mouzon, ao escrever uma nova versão da tragédia de

6 QUEIROZ, 1996, p. 114.

7 Ibid., p. 129.

8 Ibid., p. 131.

9 Ibid., p. 131.

10 Ibid., p. 131.

Sófocles, faz com que vida e ficção se entrecruzem e a narrativa finda com um suicídio, tal como a tragédia grega.

Para Ricardo Piglia,¹¹ a partir das reflexões de Todorov, o conto sempre encerra duas histórias, uma subjacente à outra, “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário”.¹² Ao mesclar amor e morte, em um primeiro plano, e a investigação, em outro plano, pode-se dizer que as histórias de crime de *Amor cruel, amor vingador* se elaboram nessa dupla escrita.

Assim, é possível considerar a história do crime, nos contos, narrada em primeiro plano, e a história da investigação, como a segunda narrativa, a história secreta. Revela-se, ainda, nesse duplo tecido, a enunciação, ou seja, as estratégias de construção do texto enovelando os dois planos da narrativa. As cinco tramas, que são de cunho policial, desenrolam-se a partir do dístico amor e morte. Segundo Denis Rougemont, “Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história.”¹³ Sendo assim, *Amor cruel, amor vingador* se inscreveria numa longa e multifacetada tradição de amores e crimes.

Piglia afirma que, na história da investigação, cada trama leva o leitor, passo a passo, a seguir à proposição das hipóteses apresentadas. Diferentemente dos romances de detetives tradicionais, nos quais se tem a resolução definitiva de algum enigma, alguns desenlaces de *Amor cruel, amor vingador* ficam em suspenso de forma imprevisível.

Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*,¹⁴ afirma que “o sujeito [enamorado] coloca, com obstinação, o voto e a possibilidade de uma satisfação plena do desejo implicado na relação amorosa e de uma felicidade sem falhas, e como que eterna, dessa relação: imagem paradisíaca do soberano bem, a dar e a receber.”¹⁵ Os enredos da coletânea parecem ir de encontro a essa perspectiva, visto que, por exemplo, a efetivação matrimonial não suprime a adversidade existencial: casado, mas “incapaz de enfrentar as vicissitudes por

11 PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto.. In: _____. **Formas breves**. Trad. Josely Vianna Baptista São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 89-94.

12 PIGLIA, 2004, p. 90.

13 ROUGEMONT, Denis. **O amor e o ocidente**. Trad. Ana Hatherly. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968. p. 13.

14 BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

15 BARTHES, 1995, p. 275.

que passam todas as famílias [...]”,¹⁶ Cláudio Sampaio, em “Iniciação ao tratado ao desespero”, por exemplo, mata-se com um tiro na cabeça em uma pia batismal.

Nessa perspectiva, o tema do amor e morte é apresentado como um duplo. Tem-se, por exemplo, o desencontro amoroso de Cláudio que leva, indiretamente, ao seu suicídio, citado anteriormente e o amor não concretizado da beata Ritinha que, em sua procura frustrada por ser amada, assassina o único homem que dela se aproximou.

Por fim, a forma com que cada narrativa termina faz com que o leitor, tal como propõe Cíntia Moscovich (2005) ao discutir os aspectos de um conto bem realizado, sinta “a tentação de voltar ao início para rever, em plenitude, o que era apenas sugestão”.

Diante da ambiguidade da resolução dos inquêritos, os personagens aparecem ora como culpados ora como vítimas dispostos em um jogo de enganos incontornáveis. Essa reversibilidade dos papéis é advertida pela escritora no prólogo do livro. Segundo Queiroz,

o amor arrasta a tais excessos que raramente se vê e se toca a realidade. Alcançado o limite do desejo, do que supõe a satisfação no gozo, consumado no prazer da união, ou, com igual intensidade, no ódio e na vingança, é que se chega, em sentido inverso, à contingência onde os paradoxos se resolvem.¹⁷

A contradição trazida por essa contingência amorosa, como já foi visto, parece apontar para a segunda história, a narrativa cifrada que exige a participação do leitor. Ao mostrar posicionamentos ambíguos de um mesmo personagem, no jogo entre amor e morte, Queiroz afirma que “os enredos nos levam a compreender que o bem e o mal não tem qualquer valor de princípio”. Desse modo, a ficção nos alerta de que “ninguém se rege unicamente por um nem outro”, que “ninguém é inteiramente bom nem mau”, logo, também, que “ninguém é inteiramente inocente nem inteiramente culpado”.¹⁸

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Maria Lúcia. *Amor cruel, amor vingador*: eis o enigma. In: DUARTE, Constância *et al.* (Org.). **Arquivos femininos**: literatura, valores, sentidos. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014. p. 415-419.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

¹⁶ QUEIROZ, 1996, p. 121.

¹⁷ QUEIROZ, 1996, p. 13

¹⁸ Ibid., p. 13.

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. 2005. Disponível em:
<http://www.minicontos.com.br/?apid=2394&tipo=12&dt=0&wd=&titulo=De%20Poe%20a%20Piglia:%20em%20busca%20das%20teorias%20sobre%20o%20conto%20e%20o%20encontro%20de%20uma%20gram%20atica%20do%20sil%20ancio>. Acesso em: 30 abr. 2014.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 89-94.

QUEIROZ, Maria José de. **Amor cruel, amor vingador**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.

ROUGEMONT, Denis. **O amor e o ocidente**. Trad. Ana Hatherly. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

TODOROV, Tzevetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **Poética da prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 64-77.

INTERCESSÕES PERTINENTES NA FICÇÃO DE RACHEL DE QUEIROZ.

Laile Ribeiro de Abreu *

“Minhas mulheres são danadas.”
(QUEIROZ *apud* NELLY, 2002, p. 98)

A epígrafe acima, retirada de uma das entrevistas de Rachel de Queiroz, publicada em *Presença de Rachel* (2002), de Hermes Rodrigues Nelly, levou-me a uma hipótese que foi se confirmando à medida que desenvolvia o estudo sobre o romance *Memorial de Maria Moura* (1992), para a dissertação de Mestrado: a de que o romance racheliano constrói-se mediante sutis interligações, que estabelecem entre eles uma relação dialógica.

Há, internamente, um fio que une todos os romances, do primeiro, *O Quinze* (1930), ao último, *Memorial de Maria Moura* (1992). Essa união refere-se à construção das personagens femininas, em especial, aquelas que protagonizam as obras. Em seu âmago, as personagens cultivam uma postura bastante diferente da que se esperava para a mulher da época, cuja formação pautava-se no sistema patriarcal. E tal postura faz com que a criação feminina de Rachel ultrapasse as barreiras impostas à mulher e rompa com o papel a ela reservado.

Rachel publicou ao todo sete romances², três peças teatrais, três obras infanto-juvenis e mais de três mil crônicas em, pelo menos, setenta e cinco anos de escrita literária. Nos romances, percebo que é construída uma mulher inovadora que vai, gradualmente, de romance a romance, ganhando força e fôlego, acentuando a quebra de paradigmas tais como a opção pela solteirice, a negação à maternidade e a busca pela liberdade. As referidas opções materializam-se em todos os romances, mas de maneira especial em *O Quinze* (1930), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *Dôra*, *Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992).

Há uma subversão que já emerge em Conceição, protagonista de *O Quinze*, por negar-se ao casamento e a maternidade, dedicar-se a leituras incomuns para

* ABREU, Laile Ribeiro de. A autora é Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Fale/UFGM e Doutoranda pela mesma instituição, em Belo Horizonte, Minas Gerais. É professora da Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais, estando em adjunção na Prefeitura Municipal de Papagaios como Secretária Municipal de Educação e Cultura. É membro do Grupo de Pesquisa Letras de Minas, coordenado pela Profa. Constância Lima Duarte. Endereço: laileabreu@netsite.com.br
1 *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *O galo de ouro* (1950), *Dôra*, *Doralina* (1975), *Memorial de Maria Moura* (1992).

a mulher de sua época, ser órfã e não contar com a proteção masculina. Os diferenciais dessa protagonista são aperfeiçoados em Noemi, Guta e Dôra em pequenas doses.

Conceição é órfã de pai e mãe, criada pela avó “desde que lhe morrera a mãe, no Logradouro, a velha fazenda da família, perto de Quixadá” (QUEIROZ, 2000, p. 9). Com essa personagem, Rachel de Queiroz inaugura o romance da geração de 30, juntamente com outros autores da Literatura Brasileira, tais como Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Entretanto, Rachel já estreia trazendo uma escrita autoral e temática que a diferencia dos demais autores, exatamente por trabalhar em sua protagonista a transgressão dos padrões dominantes.

A coragem de contestar regras impostas à mulher torna-se uma temática recorrente em sua obra, tendo como ‘ pano de fundo’ a seca, a questão social ou política. Para Luís Bueno, em *O Quinze* toda a “tragédia da seca aparece de permeio às inquietações de Conceição mesmo que estas ocupem espaço relativamente reduzido”. (BUENO, 1997, p. 23-24).

Conceição tinha “vinte e dois anos e não falava em casar [...] dizia alegremente que nascera solteirona” (QUEIROZ, 2000, p. 10). A avó, Mãe Nácia, via a opção da neta como um defeito, pois para ela “mulher que não casa é um aleijão...” (QUEIROZ, 2000, p. 10). Mostra-se, então, o confronto entre a tradição imposta e a luta que a mulher empreenderá para enfrentar essa tradição. Entretanto, Conceição não se intimida com as cobranças sociais em relação ao papel da mulher como rainha do lar, pois almejava o amadurecimento pessoal, a emancipação, a liberdade e não a integração aos papéis sociais. Suas sucessoras – Noemi, Guta, Dôra – também farão essa busca incessantemente, porém apenas Maria Moura a encontrará, sendo, pois, aquela que coroará a ação inicial de Conceição. Segundo Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa (1999, p. 16), a protagonista do *Memorial* alcança “[...] a afirmação dos demais personagens, numa espécie de desforra, pois, tendo superado as dificuldades vividas pelas heroínas dos romances anteriores, torna-se o protótipo da mulher independente, destemida, dona de sua vontade”.

Caminho de pedras é o único romance de Rachel que não trata das histórias do sertão. É um romance de temática social ambientado na cidade de Fortaleza e trata da tentativa de criação de uma célula comunista. Aparentemente, tem como foco a discussão proletária, portanto ideológica. Porém, o que sobressai no meio de toda a engrenagem política é o drama pessoal de Noemi, que salta na trama como história à parte.

Noemi herda de Conceição o gosto pelas leituras sofisticadas e de cunho socialista. É uma personagem que também se preocupa com a condição dos desvalidos, como Conceição, porém a supera, pois participa de uma “célula partidária” e corre riscos em nome da defesa de suas ideias. O romance aborda de maneira direta a questão da socialização da mulher e de sua inserção numa luta política pela liberdade, aquela mesma já iniciada em Conceição, que agora se alarga nessa personagem.

A protagonista trabalha fora tanto quanto Conceição e tem certa independência financeira. Inova ao contribuir para a manutenção da casa com o próprio trabalho, embora não viva miseravelmente, como suas companheiras. Entretanto, o desejo de realizar algo mais significativo que preencha suas expectativas de vida a leva a participar da organização política que está sendo criada. A persistência nesse objetivo político, contudo, não foi fácil, pois a sociedade não aceitava ainda a participação feminina em questões políticas. A mulher estava condicionada a ser mãe devota e dona de casa exemplar. Por isso, Noemi era sempre desencorajada a prosseguir com seu intento: “Dona Noemi devia deixar essas idéias perigosas. Uma mãe de família tem que cuidar do lar. Idéias são para os políticos” (1990, p. 72).

Conceição inicia um trabalho de interesse coletivo ao se dispor a assistir aos refugiados da seca no “campo de concentração” (QUEIROZ, 2000, p. 93). O processo de conscientização ideológico realizado pela protagonista de *O Quinze* dá um passo largo em Noemi, protagonista de *Caminho de pedras*. A sensação de liberdade povoa o imaginário da personagem que, ao participar das reuniões partidárias, discutindo o bem comum, inspira-se nas histórias de mulheres guerreiras cuja estrutura social lhes possibilitava a liberdade: “Sentia-se com a cabeça cheia de histórias novas, de mulheres heróicas, livres e valentes” (QUEIROZ, 1990, p. 52). Mesmo sendo a realidade cotidiana bastante diversa da realidade de seus sonhos, durante as reuniões ela se via “esquecida, naquele momento, das contingências da sua vida, da disciplina doméstica, da cama comum, da promiscuidade e dos compromissos com alguém” (QUEIROZ, 1990, p. 52).

Saindo do plano ideológico, encontramos Noemi disposta a discutir a sexualidade feminina, tabu absoluto, e mais um avanço da personagem em relação a Conceição:

Sentia que confusamente vinham à tona todos os seus sentimentos e desejos sufocados desde pequenina [...] porque se envergonhava deles, porque lhe diziam que era pecado, mas agora se mostravam estranhamente nítidos e

atuais, atropelando-se uns aos outros, desiguais, reabilitados, novíssimos (QUEIROZ, 1990, p. 52).

Seguindo a busca pela liberdade, Noemi procura compreensão para seus anseios e apoio para sua postura política moderna. Encontra amparo em Roberto, jovem que participa ativamente do Partido Comunista, por quem ela se encanta e com quem se identifica, iniciando uma vida amorosa dupla, portanto, adúltera e totalmente fora dos costumes da boa família:

[...] Noemi sentiu que uma tonteira amorosa a possuía, um desejo violento de que ele a agarrasse nos braços. [...]

- Roberto, por que você não me beija?

[...]

- Você não acha que é impróprio?

Ela sorriu, sem saber a razão da sua audácia, insistiu:

- Agora, isso é o menos... (QUEIROZ, 1990, p. 78)

O relacionamento de Noemi e Roberto deixa um rastro de dor e destruição, como se o desvio da norma determinasse a punição dos culpados. No caso de Noemi, além de sofrer a discriminação social dos mais próximos, teve que conviver com a perda do emprego, única fonte de renda da qual dispunha, para honrar o sustento do filho: “D. Noemi tinha sido uma boa empregada, não tinha queixa a fazer. Mas a fotografia era freqüentada por famílias [...]. D. Noemi compreendia... Já tinham reclamado. A senhora sabe, o seu procedimento nestes últimos tempos...” (QUEIROZ, 1990, p. 106).

Noemi segue seu intento e perde o marido, o filho e o amante, cujas ligações políticas o tornam vulnerável. Resta a Noemi a solidão, o que também a aproxima de Conceição. O final solitário é destino reservado a todas as protagonistas rachelianas, sem exceção: “Só. Agora estava só. [...] De um em um tinham ido embora, todos: João Jacques, o Guri, Roberto” (QUEIROZ, 1990, p. 134).

Para Luís Bueno (1997, p. 25), o romance *As três Marias* é “continuador de *Caminho de pedras*” não pelo plano psicológico, como frisa Alfredo Bosi (BOSI, 2006, p. 56), mas por dar continuidade ao mesmo tema: “a superação por parte da

mulher, de papéis estabelecidos por uma moral convencional” (BUENO, 1997, p. 26). Indo além, alongo essa análise e sugiro que a referida superação tem como ponto de partida Conceição, em *O Quinze*. Trazer esse tema à literatura foi uma contribuição importante, que será discutida pela própria Rachel de Queiroz e por outros escritores, como Lúcia Miguel Pereira, que fogem do autoritarismo que sentenciava com o rótulo de prostituta toda mulher que perdesse a virgindade.

Maria Augusta, a Guta, protagonista de *As três Marias*, é órfã de mãe e vê o pai casar-se com uma prima distante, a quem ela chama de Madrinha. Nota-se nesse romance uma preocupação com a orfandade, que vai desde as personagens principais até as secundárias. Aliás, a orfandade e a relação problemática com a família são temas que sobressaem na obra racheliana, sendo encontrados em quase todos os romances. A exceção é Conceição, cuja relação com a avó é sempre amistosa. Porém, a mãe morreu jovem e o pai nem é mencionado. A figura masculina familiar citada em *O Quinze* é a do avô, embora seja citada apenas em um parágrafo.

A protagonista ainda é a mulher em busca de si mesma, definição que também serve para as protagonistas anteriores. Aos doze anos, é enviada pelo pai para o colégio interno e lá conhece Maria José e Maria da Glória, cuja união justificará o nome do livro. Embora a narrativa do internato corresponda a apenas uma parte do livro, ela é fundamental, pois foi aí que a protagonista se viu, pela primeira vez, longe de casa e do ambiente familiar. Era a oportunidade de dar seus primeiros passos em prol de seu objetivo maior – a liberdade, inspirada nas leituras desde a infância: “Até essa época eu já lia, mas lia como criança, pelo prazer das aventuras heroicas, pela sugestão do maravilhoso” (QUEIROZ, 1989, p. 15).

A busca pela liberdade virá, primeiramente, pela literatura. Esse fator constitui um alinhamento com Conceição e Noemi, também leitoras. Junto com as outras duas Marias, Guta cria um jornal, *Santa Gaiola*, cujo título expressa satiricamente sua visão do Colégio e sua transgressão. Já se estabelece aí um aspecto guerreiro para uma juvenzinha cuja formação fora pautada pela obediência.

Terminados os estudos, a volta para casa e para a ideologia patriarcal fazem-na rebelar-se contra o papel predestinado à mulher: “Para que sair de Colégio, para que ser afinal uma mulher, se a vida continuava a mesma e o crescimento não me libertava da infância?” (QUEIROZ, 1989, p. 72). A determinação em conhecer o mundo a faz reconhecer mais uma oportunidade ao encontrar o anúncio de vaga de emprego “para datilógrafo em Fortaleza” (QUEIROZ, 1989, p. 82).

O trabalho, a vida solitária, no entanto, não correspondem às expectativas da jovem, que continua ansiando pelo “mundo”. Busca a felicidade na realização amorosa, porém não a encontra nem com Raul, nem com Isaac, com quem teve a consumação do ato sexual. O término com os dois deu-se de forma humilhante para Guta, e com o segundo ainda mais, porque ela não se encontrava preparada para usufruir da liberdade sexual, tampouco para administrar uma gravidez sem marido e, o que é pior sobreviver à perda do filho ainda feto.

Guta, assim como Noemi e mais tarde Dôra, em *Dôra, Doralina*, sofreu a dor da perda do filho. Noemi perdeu o Guri e terminou a narrativa grávida de Roberto, que já estava distante e envolvido em outras questões. Guta teve aborto espontâneo e retornou à casa do pai, “constituindo-se assim um processo de crescimento regressivo, “o *growing down*, de Annis Pratt” (PINTO, 1990, p.74). Dôra também terá uma gravidez que não será bem-sucedida, ficando Conceição e Maria Moura sem marcas de fertilidade. Curiosamente, as duas deixarão sua herança para um afilhado.

Os conflitos de Conceição, Noemi e Guta não são resolvidos dentro dos limites de cada obra. Não há final feliz para as três protagonistas, assim como não haverá final feliz para Dôra e Maria Moura. Porém, desde Conceição, a autora abriu caminho para a discussão de condutas tradicionalmente aceitas (ou não) pela sociedade, provocando a reação da leitora (ou leitor) e contribuindo, assim, para o questionamento das estruturas sociais vigentes.

Rachel de Queiroz espera mais de três décadas para discutir novamente a temática feminina no romance *Dôra, Doralina*. Durante esse período, a que Heloísa Buarque de Hollanda denomina “hiato em sua obra” (CADERNOS, 1997, p. 104).

Dôra, Doralina une-se aos romances anteriores pela temática feminina, mas com um elemento novo: a aventura. Evidencia-se esse novo passo adiante no “Livro da Companhia” e no “Livro do Comandante”, duas das três partes em que a obra se divide. O desejo de viajar, viajar em navio, e conhecer o mundo tão sonhado por Noemi e por Guta será amplamente conquistado por Dôra, que também é órfã de pai e cria em torno da figura paterna certa adoração, que torna o “tempo do Pai” um tempo idílico. Guta também fez isso, mas em relação à mãe: “A minha infância, sempre a dividia em duas fases: “o tempo de mamãe” e “depois”” (QUEIROZ, 1989, p. 25). Dôra é filha única, como Conceição e Maria Moura, sem parentes próximos, a não ser a mãe: “Eu não tinha pai, nem avô nem avó, nem madrinha nem tio, nem irmão nem irmã” (QUEIROZ, 1989, p. 27). A mãe é mulher autoritária a quem todos chamam por

Senhora, inclusive a filha. A viuvez trouxe à Senhora a independência da qual ela não abre mão. O pai, descrito como referência de carinho, é quem suaviza o nome de Dôra, Maria das Dores, chamando-a de “Doralina, minha flor” (QUEIROZ, 1989, p. 16).

É possível estabelecer interseções pertinentes entre as obras anteriores e *Dôra, Doralina*, algumas crônicas da autora, especialmente aquelas reunidas na coletânea *A donzela e a moura torta* (1948), o romance *O galo de ouro* (1985) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Em *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina – a lição dos manuscritos*, de Ítalo Gurgel, encontramos a informação de que “Rachel de Queiroz confessa que *Dôra, Doralina* começou a ser gestado desde o tempo de *As três Marias*, um livro de 1939” (GURGEL, 1997, p. 83). Ou seja, embora haja uma distância temporal considerável entre as obras, sua essência já estaria sendo pensada. Acredito que o cerne da construção de Guta, mulher desejosa de conhecer o mundo, seja ampliado em Dôra, dando vazão à possibilidade de se construir uma personagem feminina que não veja problema algum em se tornar viúva e se entregar a um relacionamento amoroso sem compromisso firmado em cartório, empreendendo uma postura guerreira diante da sociedade.

E é bem isso o que Dôra faz. Depois de descoberto o envolvimento da mãe, Senhora, com seu esposo, Laurindo, ela arquiteta, sem querer, a morte dele, ponto que a remete às três mortes armadas intencionalmente por Maria Moura. Ela investe, guerreiramente, contra a condição de viúva sob a tutela da família e empreende uma viagem que a levará a conhecer o Comandante: “O pretexto da viagem era o dentista; mas na verdade estava me arriscando a uma expedição muito mais séria” (QUEIROZ, 1989, p. 69). A viagem tem como função o autoconhecimento, a busca de si mesma, embora ela confessasse que “não estava acostumada àquela liberdade nova de viúva – afinal tinha sido uma vida inteira de cativo” (QUEIROZ, 1989, p. 83).

Nessa investida, Dôra consegue novos amigos e emprego na Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho. Atrai também admiradores de todos os tipos: “um rapaz do Banco do Brasil” (QUEIROZ, 1989, p. 86); “teve outro admirador português” (QUEIROZ, 1989, p. 86); “como já contei; eu recebia propostas e até apareciam namorados [...]” (QUEIROZ, 1989, p. 99). Entretanto, vai estabelecer relação estável com o Comandante Asmodeu, o qual logo lhe impõe a submissão, que ela aceita: “- Você é minha mulher, eu tenho o direito de lhe sustentar – Àquela palavra, meu coração deu um salto de alegria” (QUEIROZ, 1989, p. 160). Ou seja, saíra de casa, “tinha cortado o cordão do umbigo” (QUEIROZ, 1989, p. 74), mas se acomodava na

função de rainha do lar. O marido começou por impedi-la de trabalhar: “- Desculpe Brandini, mas a Dôra não volta a trabalhar em teatro” (QUEIROZ, 1989, p. 178). Ao que ela prontamente atendeu: “[...] Você sabe muito bem que sempre representei à força, nunca tive jeito – e muito menos gosto” (QUEIROZ, 1989, p. 179).

Contudo, há diversas passagens em “O Livro do Comandante”, em que, por uma situação ou outra, ela deixa transparecer a personalidade de Senhora, sua mãe: “Acho que era o velho sangue de Senhora, por remate de males não sou filha dela?” (QUEIROZ, 1989, p. 188). “No remate das contas, eu era a filha de Senhora e tinha o exemplo de Senhora” (QUEIROZ, 1989, p. 257).

O poder, a independência, a liberdade virão com Maria Moura, que entendemos ser a síntese de todas as construções femininas de Rachel de Queiroz. Dôra, a antecessora, prepara o caminho, conforme afirmação da própria autora: “A Dôra, de *Dôra, Doralina* é uma personagem embrião da Maria Moura. Elas possuem pontos de convergência” (NERY, 2002, p. 119).

Assinalo como pontos de convergência entre as duas protagonistas o fato de terem as mães viúvas e a vontade de assegurarem sua independência não se casando novamente. Há entre elas um pacto de silêncio. As duas têm recordações povoadas pelos fantasmas que desencadearam suas transmutações. Ambos os textos organizam-se numa estrutura tríplice. Em *Memorial de Maria Moura*, o enredo flui pela narrativa de Maria Moura, dos primos e de beato Romano; em *Dôra, Doralina*, esse itinerário triangular torna-se óbvio para o leitor pela divisão do texto em “O Livro de Senhora”, “O Livro da Companhia” e “O Livro do Comandante”.

Em *Memorial de Maria Moura* Rachel revigora a temática feminina tendo as paisagens nordestinas como cenário, embora não exista no texto uma definição precisa do ambiente. O livro não traz uma paisagem agreste, seca, como *O Quinze*, mas mantém aquela mesma sobriedade de linguagem. Antônio Houaiss classifica como “arqueologia verbal” o trabalho da escritora no que tange à exploração da linguagem regional (HOUAISS, 1992, p. 4). A narrativa se constrói por meio de cinco vozes, duas femininas e três masculinas. Entretanto, é a narrativa de Maria Moura que arregimenta o texto, como uma liderança imposta que, segundo Luís Filipe Ribeiro, “é a solista absoluta, [cuja] voz domina soberana toda a narrativa” (RIBEIRO, 1999, p. 52). Trata-se, afinal, de seu *Memorial*.

Consoante as protagonistas anteriores, Maria Moura almeja a liberdade: “Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos camboieiros, tangendo tropa de burro”

(QUEIROZ, 1998, p. 87). E não apenas sonha, mas realiza. Ao se ver órfã de pai e mãe, ameaçada primeiramente pelo padrasto, depois pelos primos, ela não tem dúvidas: arquiteta a morte do padrasto, Liberato, depois a de Jardimino, assassino de Liberato, põe fogo em sua casa e foge com os trabalhadores do sítio onde morava, formando um bando e tornando-se líder de uma cabroeira que lhe garante, primeiramente, proteção e depois riqueza.

Suas ações são pautadas nos ecos de sua ancestralidade, especialmente aqueles advindos do Pai e do Avô. Foi com a força dessas histórias – mantendo objetos deles, tornando-os materializados e transfigurando-se de acordo com eles – que ela sobreviveu. Para tanto, ela se veste de homem, corta os cabelos e torna-se uma mulher destemida no sertão. Essa atitude aproxima-a da donzela-guerreira ibérica, uma vez que vive à sombra do Pai, assumindo, no lugar do irmão que não teve, a condução de sua vida e mantendo viva da memória do Pai e do Avô.

Não é raro encontrarmos narrativas de guerras que trazem mulheres disfarçadas e lutando como homens em prol de um ideal. A respeito disso, Walnice Nogueira Galvão afirma que “a donzela-guerreira, completa, armada e vestida de homem, aparece com tal profusão que quase se pode exagerar um pouco e afirmar ser difícil ter notícia de uma guerra sem a participação de uma mulher disfarçada” (1998, p. 98). No caso de Maria Moura, o disfarce constituía apenas uma forma de se tornar respeitada em um ambiente totalmente masculino, ao qual ela se impõe, o que a diferencia das protagonistas anteriores. Isso a torna uma donzela-guerreira aos moldes nordestinos e, por que não dizer, aos moldes brasileiros, constituindo-se numa espécie “híbrida” da donzela-guerreira medieval. Ela mantém características do mito inicial, porém apresentará outras tendências não previstas no mito original da donzela-guerreira. Percebo que Rachel revitaliza o mito, atualizando-o ou aclimatando-o de acordo com a realidade sertaneja.

Uma das formas de atualizar esse mito refere-se ao tratamento dado à sexualidade. Maria Moura renuncia aos princípios das deusas virgens, deixando clara a necessidade carnal que se apodera dela sem deixar que isso comprometa seu objetivo maior de liberdade e poder:

[...] Um homem mandando em mim imagine; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. [...] Um homem me governando, me dizendo – faça isso, faça aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho – ou pior, nem em pesadelo (QUEIROZ, 1998, p. 324).

Maria Moura teve sua iniciação sexual pelas mãos do padrasto, Liberato, e, depois, relacionou-se com Duarte, seu meio primo, a quem ela escolheu e dava as coordenadas: “O fato é que, comigo, quando se tratasse de homem, tinha que ser sempre eu quem dava o sinal” (QUEIROZ, 1998, p. 324).

Durante o desenrolar da narrativa, Maria Moura transforma-se em figura arquetípica, pois, evitando o desempenho do papel tradicional da mulher, escolhendo retratar os que lutam, os que adotam atitudes guerreiras, tanto quanto pudemos ver em Conceição, Noemi, Guta e Dôra, é a bravura em corpo de mulher. O diferencial de Maria Moura é o travestimento de corpo e alma, pois ela não apenas veste-se de guerreira, mas torna-se guerreira de fato. As protagonistas anteriores abriram caminho, venceram etapas, mas o sonho de liberdade que todas têm só foi realizado por Maria Moura. Por conseguinte, ela não valoriza a virgindade e não se preocupa com questões dessa ordem, ao contrário de Guta, em *As três Marias*, cujo aborto lhe traz alívio à alma, ou Noemi, em *Caminho de pedras*, que só consegue amparo “numa casa de roupas brancas” (QUEIROZ, 1990, p. 136), ou Conceição, em *O Quinze*, que não consegue vencer as diferenças culturais e realizar-se amorosamente junto a Vicente.

Nos romances rachelianos, as protagonistas não chegam a assumir as características de uma donzela-guerreira, mas trazem em sua essência a competência para ser chefes de um clã, administradoras, líderes políticas, esteio da produção econômica centralizada no lar (GALVÃO, 1998, p. 33). Em cada protagonista, a começar por Conceição, de *O Quinze*, constrói-se uma mulher que luta contra a educação subserviente, o que faz surgir o espectro de uma “mulher guerreira” que toma corpo, aprimora-se e encontra seu ápice em Maria Moura, que incorpora a antiga donzela-guerreira da tradição ibérica, fechando um ciclo cujas interseções não são ocasionais em sua totalidade, mas elaboradas, constituindo, assim, o processo de escrita da autora. Embora as cinco protagonistas – Conceição, Noemi, Guta, Dôra e Maria Moura – tenham o perfil guerreiro, apenas Maria Moura incorpora os caracteres da donzela-guerreira, sendo a única que obtém a liberdade.

Walnice Nogueira Galvão afirma que “mulheres que guerreiam há muitas, povoando a imaginação e a história” (GALVÃO, 1998, p. 47) e faz um apanhado delas desde as valquírias das sagas nórdicas até as mulheres bíblicas de iniciativa guerreira, como Débora, a juíza, que conduz seu povo à batalha contra os cananeus, e Judith, que vence os assírios.

Ainda seguindo a trilha da pesquisadora, deparamo-nos com o perfil da donzela-guerreira, que “substitui o pai carente de filho na guerra; não tem amante nem filho; é primogênita; enverga trajes masculinos, despindo-se da faceirice” (GALVÃO, 1998, p. 48-49). Esse perfil não se ajusta totalmente a Maria Moura, mas se aproxima das características da personagem, uma vez que, apesar de viver plenamente sua sexualidade, apresenta-se como aquela que corta os cabelos e vive à sombra do pai, fazendo o discurso que seria o dele se estivesse vivo, entregando-se “à morte real ou simbólica” (GALVÃO, 1998, p. 9).

Outro fator que talvez tenha inspirado a criação de protagonistas guerreiras em Rachel de Queiroz está em sua descendente Dona Bárbara de Alencar Araripe, avó de José de Alencar e quinta avó de Rachel, que participou de forma marcante da revolução de 1817, “liderando uma tentativa de independência em que ela sacrificou filhos e arriscou cadeia e opróbrio. Matronas como essa [...] têm um cunho de força da natureza [...] que deve ter vincado a imaginação de José de Alencar” (GALVÃO, 1998, p. 16) e, certamente, a imaginação de Rachel de Queiroz.

Todas as protagonistas de Rachel de Queiroz vão escolher uma travessia particular que foge aos padrões da cultura ocidental da época, em que as mulheres tradicionalmente são condicionadas a assimilação de valores que as remetem à submissão masculina. Dirá Nelly Novaes Coelho que a obra de Rachel “põe em questão o sistema de valores instituídos como absolutos pelas classes dominantes, rigidamente legitimadas pela tradição, enquanto radicalmente contestadas pelos novos valores que o progresso da ciência defendia naquele momento” (COELHO, 1993, p. 316).

Assim, posso compreender que o tema da mulher que luta pelo seu espaço de maneira real ou alegórica renasce em cada romance racheliano, engendrando novos sentidos como um “tesouro de sentido potencial”, como diria Bakhtin (2003), cuja discussão atravessa décadas e eclode no final do século XX sem solução.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Lúcia Dias Leite. **Protagonistas de Rachel de Queiroz**: caminhos e descaminhos. São Paulo: Pontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUENO, Luís. **O romance proletário em Rachel de Queiroz**. *Revista Letras*, vol.47 (1997) Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos>>. Acesso em: 23/02/2013.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, set. 1997, v.4.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: SENAC, 1998.
- GURGEL, Ítalo. **Uma leitura íntima de Dôra, Doralina**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Casa de José de Alencar, 1997.
- HOUAISS, Antônio. **Memorial de Maria Moura**. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, p.4-6, 06 out.1992.
- NERY, Hermes Rodrigues. **Presença de Rachel**. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2002.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- QUEIROZ, Rachel de. **Dôra, Doralina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 (Obra reunida, v. 2).
- _____. **Memorial de Maria Moura**. 9. ed. Rio de Janeiro: Siciliano, 1989.
- _____. **O Quinze**. São Paulo: Siciliano, 2000.
- _____. **João Miguel**. 7. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. **Caminho das pedras**. 11. ed. São Paulo: Coleção Aché, 1990.
- _____. **As três Marias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida, v.2)
- RIBEIRO, Luís Filipe. Maria Moura, Codinome Rachel de Queiroz. In: **Geometria do imaginário**. Galiza: Edicións Laiovento – Vento do Sul: 1999.

ESCRITA E MORADIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS E VIRGÍNIA WOOLF

Luciana Paiva Coronel*

*Os homens têm dinheiro: ganham-no, herdaram-no, doam-no, legam-no;
as mulheres não. [...] Os homens dispõem de gabinetes de trabalho;
as mulheres não têm um espaço que exclusivamente lhes pertença.*

Maria Isabel Barrenho

O trecho que serve de epígrafe a esta fala compõe a introdução à edição portuguesa de *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf. Nele a estudiosa Maria Isabel Barrenho apresenta a obra, apontando desde a abertura para a análise de Woolf acerca da raiz das dificuldades encontradas pelas mulheres de seu tempo para dedicarem-se à atividade da escrita ficcional: a ausência de uma fonte de renda efetiva, capaz de propiciar a aquisição de um espaço próprio de trabalho.

Tendo como ponto de partida duas palestras intituladas “As mulheres e a ficção”, proferidas por Virgínia para uma plateia essencialmente feminina da Sociedade das Artes, na Londres de outubro de 1928, o texto mescla ficção e realidade para desenvolver uma arguta análise histórica da condição feminina no terreno autoral. Como um “manso e disfarçado falar de si própria”, no dizer de Barrenho, o discurso aborda o tema proposto a partir de uma questão prática e muito básica: a necessidade de independência econômica como condição para o sucesso das mulheres na atividade de escritoras.

A prefaciadora encerra seu breve texto com uma síntese daquela que é, a seu ver, a ideia central de Virgínia, fazer uma exortação ao empenho das mulheres autoras na busca de condições para viabilizar a divulgação de sua escrita literária, em que pesem as dificuldades encontradas, pois, é preciso quebrar amarras e publicar as obras. Somente assim, se desenvolverá uma tradição capaz de abrigar as novas autoras, conforme Maria Isabel Barrenho:

*Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), professora de Literatura Brasileira na Universidade do Rio Grande (FURG), situada em Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Email: lu.paiva.coronel@gmail.com.

Que a visão das mulheres sobre o mundo, originada pelas suas milenárias relações de servidão ou por qualquer misteriosa “natureza” encontre seus meios de registro coletivo, esse é, realmente, o objetivo a conseguir. Teremos que escavar nosso mundo com os cuidados de quem procura uma cidade lendária. Mas até lá, quantas mortes, quantas heroínas tentando falar de desesperos ainda sem nome – ou apenas conhecidos por grosseiros rótulos psiquiátricos? (WOOLF, s/d, p.13).

O apelo de Woolf referido por Barrenho vinha de uma mulher que logrou obter uma fonte estável de renda e um quarto “com fechadura” para realizar seu trabalho sem as interferências rotineiras da vida doméstica. Ainda assim, não conseguiu sobreviver ao desespero ainda sem nome que lhe acompanhava, o que prova que em sua época as dificuldades imateriais encontradas por uma mulher ficcionista eram ainda maiores do que as dificuldades materiais. Escavar a si mesma em busca do desconhecido e criar os meios de representá-lo no plano literário partindo de uma tradição tão esparsa tornou-se algo mais doloroso do que a autora de *Mrs. Dalloway* pudesse suportar.

Cerca de trinta anos mais tarde, ecos do discurso de Virgínia Woolf se fazem ouvir na voz da papeleira mineira Carolina Maria de Jesus, que também precisou mobilizar em si forças extraordinárias a fim de constituir-se como escritora. E ainda que tivesse uma vida material marcada pelas limitações mais extremas, buscou com todas as forças alcançar o sonho de residir numa casa minimamente adequada, “uma casa residível” (JESUS, 2007, p.39), conforme as suas palavras:

Seu Gino veio dizer-me para eu ir no quarto dele. Que eu estou lhe desprezando. Disse-lhe: - Não!

É que eu estou escrevendo um livro para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela. Não tenho tempo para ir na casa de ninguém. Seu Gino insistia. (...)

Mas o meu coração não pede pra eu ir no quarto dele.” (JESUS, 2007, p.28).

Carolina, ao contrário de Virgínia, não teve a casa como condição para o desenvolvimento dos seus textos, que escreveu em situação de precariedade quase absoluta. Vivendo em um barraco de apenas dois cômodos, feito de tábuas e coberto de lata e papelão, cujo espaço exíguo abrigava a mãe e os três filhos, ela tratava de escrever seguidamente do lado de fora da casa, chamando à atenção dos vizinhos:

Sentei no sol para escrever. A filha da Sílvia, uma menina de seis anos, passava e dizia:

- Está escrevendo, nega fidida!

A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam.”
(JESUS, 2007, p.27).

A autora brasileira, na verdade, fez o contrário, comprou a casa por meio da venda de seus manuscritos, o único capital de que dispunha e o elemento que a distinguia radicalmente dos demais favelados. Tratava-se de uma casa de alvenaria fora da favela, como sempre sonhara. A posse desta não lhe facilitou a atividade de escritora, como previam Woolf e também ela. Apenas retirou-lhe o rótulo, a marca diferencial que o mercado editorial e a mídia lhe atribuíam, que provinha do fato de residir na favela, condenando-a ao ostracismo. Carlos Vogh, em estudo sobre a autora, considera que ela nunca compreendeu “que os mecanismos sociais que promoveram o seu destaque laboraram também o seu esquecimento.” (VOGH, 1983, p.204).

O produto que a autora de *Quarto de despejo* constituía, a “escritora-favelada” foi consumido rápida e vorazmente pelos leitores. O registro da nova etapa de vida, *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*, de 1961, enalhou nas livrarias. Stuart Hall entende ser este o preço a ser pago pelo elemento marginal para inserir-se na vida cultural estabelecida. Diz a esse respeito o teórico caribenho em “Que negro é esse na cultura negra?": “O que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada.” (HALL, 2006, p. 321). Trata-se de dificuldades imateriais muito complexas, que inviabilizaram Carolina como autora. Ela não suicidou-se, mas foi silenciada, tornando-se autora de um livro só, ainda que sua produção fosse ampla e diversificada.

“As mulheres são mais pobres do que os homens”, considera Woolf (s/d, p.57) diante da prateleira vazia de referências autorais femininas. Mais adiante, dá continuidade ao raciocínio: “A liberdade intelectual depende das coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres.” (Idem, p.126). Nenhuma autora foi mais pobre do que Carolina Maria de Jesus no sentido mais premente do termo. Catando papel na rua para vender ela sustentava com dificuldades os três filhos. Quando chovia, precisava pedir esmolas. Ainda que as circunstâncias materiais fossem terríveis, ela ainda achava tempo, em meio às tarefas domésticas, para dedicar-se à leitura e à escrita, como se depreende das anotações de seu diário: “Enquanto as panelas fervia eu escrevi um pouco.”(JESUS, 2007, p.19), “Deixei o leito as 4 horas para escrever.”(idem, p.21) e “Enquanto as roupas corava eu sentei na calçada para escrever.” (Ibidem, p.58).

Em lascas de tempo roubadas às obrigações da manutenção da casa, ela escrevia. Mesmo que em virtude disso fosse seguidamente ridicularizada pelos vizinhos, que estigmatizavam-na chamando-a de “pernóstica”, ela escrevia. Mulher sozinha, mãe solteira de

três crianças, a palavra era sua arma, por meio dela empoderava-se em seu espaço: “Não tenho força física, mas minhas palavras fere mais do que espada. E as feridas são incicatrizáveis.”(JESUS, 2007, p.49). Somavam-se no seu caso precariedades de todas as ordens, a pobreza econômica e a pobreza cultural de seu meio. A respeito das condições existentes para as mulheres escreverem, comenta Virgínia Woolf:

Habitualmente, as circunstâncias materiais são contra essa probabilidade. Os cães ladram; as pessoas interrompem; tem de se fazer dinheiro; a saúde vai abaixo. Além disso, e a acentuar todas essas dificuldades, tornando-as mais árduas de suportar, levanta-se a considerável indiferença do mundo. Não pede às pessoas que escrevam poemas, romances e novelas; não necessita de nada disso.(WOOLF, s/d, p.62).

O mundo com certeza não pedia a Carolina que escrevesse. Pelo contrário, só lhe fazia calar. Muito mais do que indiferença, ela sentia o estranhamento causado nos vizinhos em virtude da dedicação que nutria ao ideal da escrita: “Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você.” (JESUS, 2007, p.27). Segundo Michelle Perrot, “A mulher autora, esta pretensa literata, é detestada, atrai para si todos os sarcasmos. Uma mulher que escreve, e sobretudo que publica, é uma mulher desnaturada” (PERROT, 2005, p. 271), vista como a “antítese da feminilidade”. Isto porque ao longo de séculos a educação buscou fazer mulheres adaptadas a suas tarefas “naturais” – esposas, mães, donas de casa. Movendo-se no terreno pouco desbravado da identidade feminina como autora, e ouvindo apenas críticas, Carolina acaba pensando-se a partir deste tipo de visão redutora: “um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro.”(JESUS, 2007, p.50).

Mulheres e escrita não combinam, pelo menos não no sentido usual da compreensão da identidade da mulher como mãe e esposa. Uma nova identidade de mulher estava a formar-se aí, sem que a autora de *Quarto de despejo* percebesse. Na esteira de Woolf, a papelreira do Canindé sofria por não ser uma mulher adequada ao enquadramento de gênero de sua época e de sua classe, por ser uma mulher negra e pobre que escrevia. Comparando a ficção com uma teia, cujos fios enredam-se na vida cotidiana de suas autoras, Virgínia Woolf observa: “Estas teias não são tecidas no ar, por criaturas incorpóreas, mas resultam do trabalho de seres humanos sofredores, e estão interligadas a coisas extremamente materiais, como a saúde, o dinheiro, a casa onde vivemos.”(WOOLF, s/d, p.58).

As páginas dos diários de Carolina revelam com recorrência este tipo de sofrimento humano identificado com a subsistência cotidiana: falta de alimentos, indisposições físicas,

frio e chuva que entram pelos buracos do barraco, pernilongos que invadem seu espaço. Se a liberdade intelectual depende das coisas materiais, conforme entendeu Virgínia Woolf, Carolina está completamente amarrada às contingências da vida cotidiana e sem acesso a esta, ou pelo menos com restrições de desfrutá-la em sua plenitude.

Woolf analisa restrições que identificam-se com as interrupções de todas as ordens que perturbavam a concentração das mulheres de classe média de sua época, que por não terem um espaço todo seu, instalavam-se na sala de estar comum de suas casas. Cercada de afazeres, Carolina escreveu como pode prosa, poesia e drama. Escrevia com maior regularidade do que a prosa ficcional o registro de sua vida familiar cotidiana, no qual recorreria a elementos poéticos com frequência, ainda que no seu todo o eixo estruturador do texto fosse a experiência vivida. “Os gatos não vão para o céu. As mulheres não conseguem escrever peças como as de Shakespeare” (WOOLF, s/d, p.62), diz Woolf, buscando ironizar o essencialismo das limitações atribuídas à escrita feminina. A seu juízo, tratava-se de uma situação contingente e passível de mudança. Se tivessem um teto todo seu para escrever, as mulheres fariam peças como as de Shakespeare.

A autora Carolina conseguiu um teto todo seu e não teve mais condições de manter a carreira autoral. Ao contrário de Virgínia, ela nunca se viu inserida em uma tradição feminina, nem no terreno literário nem mesmo no âmbito mundano da vida, no qual desentendia-se seguidamente com as vizinhas: “O dia de hoje me foi benéfico. As rascoas da favela estão vendo eu escrever e sabe que é contra elas. Resolveram me deixar em paz.” (JESUS, 2007, p.21). As vizinhas a que se refere são as “mulheres feras” (p.19), que invadem o seu barraco, as “mulheres-tambor” (Idem, p.16), que apanham de seus maridos e lhe provocam por ser solteira, as “bestas humanas” que ameaçam seus filhos. Não há nenhum lastro de solidariedade entre a autora dos diários e as demais moradoras da favela. Pelo contrário, a palavra é sua arma contra elas. A condição feminina, assim como o racismo, não constituíam o motivo maior da sua escrita. Segundo José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine, “a pobreza era o eixo da argumentação de Carolina.” (MEIHY, LEVINE 1994, p.31).

Virgínia em *Um teto todo seu*, obra fascinantemente multifacetada, dirigia-se ao público feminino a partir do ângulo da afirmação do gênero e buscando consolidar uma unidade com as mulheres. Falando em um nós agregador, ela afirmava que, se as mulheres não eram autoras de peças como as de Shakespeare, era por estar o melhor de sua atenção concentrada em atividades da ordem da manutenção da vida:

Nós tivemos outro trabalho em mãos. Sem a nossa ajuda, os mares não teriam sido navegados, e as terra férteis seriam um deserto. Demos à luz, criamos, lavamos e ensinamos, aproximadamente até os seis ou sete anos, os mil seiscentos e vinte e três milhões de seres humanos que, de acordo com as estatísticas, existem atualmente, o que leva tempo.”(WOOLF, s/d, p.130).

Carolina só sentia hostilidade da parte das mulheres com quem convivia. E em contrapartida as hostilizava. Ela evitava seu contato na bica d'gua, acordando mais cedo, etc. Não sabia, mas estava desenvolvendo uma tradição que cerca de três décadas antes Virgínia mencionara por meio da figura imaginária da irmã de Shakespeare, que nunca poderia ter escrito uma palavra em seu tempo, mas cuja herança é comum a todas as mulheres que escrevem no presente do século XX:

Vive dentro de nós e dentro de mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui presentes esta noite, pois estão a lavar louça e a deitar os filhos. Mas o certo é que vive; pois os grandes poetas não morrem; são presenças continuadas [...]. Chegará a oportunidade, e a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare receberá vida. Nascerá, indo buscar a vida à das desconhecidas que foram suas precursoras, como aconteceu com o irmão. Não podemos é esperar que surja sem preparação, sem esforço da nossa parte, sem a decisão de que quando renascer lhe será possível viver e escrever poesia.(WOOLF, s/d, p.131-132).

Foi do terreno preparado por Virgínia Woolf que a escritora Carolina Maria de Jesus nasceu. Ainda que nunca tivesse suspeitado disso, considerando sempre as mulheres como adversárias. O próprio formato do diário a que se dedicava está enraizado na tradição da escrita feminina, que historicamente surge relacionada às necessidades da vida privada, identificando-se sobretudo com textos produzidos na esfera doméstica, as correspondências ou os diários íntimos. Sua luta era a luta de todas as mulheres que ainda hoje lançam-se à dura tarefa de escavarem a si mesmas na busca da matéria-prima essencial de sua literatura, ainda que ela se visse muito sozinha nesta empreitada: “Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus!, preciso de uma voz.” (JESUS, 1996, p.152).

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 9.ed. São Paulo: Ática, 2007.

JESUS, Carolina Maria de. **Meu estranho diário**. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert Levine. São Paulo: Xamã, 1996.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom, LEVINE, Robert. **Cinderela negra**: a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

VOGT, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual: O *quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. In: SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.204-213.

WOOLF, Virginia. **Um quarto que seja seu**. 2.ed. Lisboa: Vega, s/d.

GRISELDA GAMBARO, INÉS MARGARITA STRANGER, MARIA ADELAIDE AMARAL E A DRAMATURGIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA DA DÉCADA DE 1990.

Luísa Lagoeiro Ferreira*

Coautor: Marcos Antônio Alexandre**

Introdução

Ao longo da história a mulher foi constantemente condenada ao silêncio. Silêncio na vida familiar, na sociedade, na política e nas artes. Privada da construção de um discurso próprio foi submetida a gerações e gerações de discursos distorcidos que deram à figura feminina papéis reducionistas e que a colocam no lugar de submissão e inferioridade diante do homem. Como descreve Michelle Perrot:

No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. [...] O silêncio é o mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento. Silêncio das mulheres na igreja ou no templo [...] Silêncio nas assembleias políticas [...] Silêncio no espaço público [...] Silêncio até mesmo na vida privada [...] ‘Seja bela e cale a boca’, aconselha-se às moças casadoiras, para que evitem dizer bobagem ou cometer indiscrições. (PERROT, 1998, p. 09)

Até o século XIX, a mulher não era contemplada nem sequer por procedimentos de registro histórico que privilegiavam a esfera pública da sociedade a qual somente participava o homem. À mulher cabia o papel de esposa e, se trazida a público, servia apenas como manequim onde se ostentavam as riquezas de seu marido. Não há a observação e registro de indivíduos do gênero feminino, que quando aparecem são englobados dentro de uma “entidade coletiva e abstrata à qual atribuem-se caracteres de convenção. [...] Assim, olhar de homens, sobre homens, os arquivos públicos calam as mulheres” (PERROT, 1998, p. 35).

Partindo da análise de obras literárias, quando outras formas de registros históricos não são abundantes, revela-se o silêncio do pensamento legítimo feminino desde a antiguidade. A mulher esteve sempre presente na literatura de Roma desde a instauração da escrita no século IV a.C. até o século VI d.C.¹ Porém, a ausência da mulher como autora

¹ FUNARI, Pedro Paulo Abreu; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Gláydson José da. **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: Relações de gênero e representações do feminino**, 2003, p. 265.

*Estudante da graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte, Minas Gerais. luisalagoeiro@gmail.com.

**Professor Doutor da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, Minas Gerais. Possui graduação em Letras (Licenciaturas: Português, Inglês e Espanhol) pela Faculdade de Letras da UFMG (1995), onde concluiu o mestrado (em 1998) e o doutorado (em 2004) em Estudos Literários. marcosxandre@yahoo.com.

dessas obras contribui para que sua imagem seja trazida de forma generalista e estereotipada e, assim, como descreve Zélia de Almeida Cardoso²:

A literatura cristalizou e congelou alguns tipos. Deformando os modelos, certamente. Construindo imagens provavelmente bastante distantes da realidade. Mas, além dos textos, sem terem sido retratadas ou submetidas a limites, as mulheres de Roma [...] carregaram seus fardos, palmilharam caminhos sem fim, mas não deixaram marcas de suas existências. (CARDOSO, 2003, p. 279)

Esse quadro se repete ao longo da história e a mulher é impedida de expressar-se publicamente até que algumas reviravoltas, como a entrada da mulher no mercado de trabalho durante a segunda Grande Guerra, o feminismo e o movimento operário, vão, aos poucos, quebrando barreiras. A primeira delas é o acesso da mulher ao ensino e à leitura que, apesar de ter se feito progressivamente mais presente a partir do século XIX, é ainda escassa em algumas culturas. Dessa forma: “O volume e a natureza das fontes das mulheres e sobre as mulheres variam conseqüentemente ao longo do tempo. Eles são por si mesmos índices de sua presença e sinal de uma tomada da palavra que se amplia e faz recuar o silêncio [...]”. (PERROT, 1998, p. 13)

Como explicita Perrot (1998, p. 09): “As mulheres são mais imaginadas do que descritas e contadas.” Dessa forma, a presença da mulher na literatura, na ciência, na política e nas artes, de maneira geral, já configura, por si só, um grande avanço para a desmistificação da figura feminina. A voz da mulher começa a ser ouvida e a dramaturgia tem fundamental importância na disseminação desse discurso.

A poesia e a ficção tinham sido sempre os modos preferidos da expressão literária da mulher. Mas agora, ao lado dessas formas tradicionais (e fundamentais) a palavra dita em voz alta no palco começa a fazer-se presente. Era um dos movimentos iniciais de apropriação do espaço público, uma das metas da luta que a mulher se dispõe a assumir. (VINCENZO, 1992, p. 22)

Com a palavra dita em cena a mulher é capaz de se expressar e de expor o pensamento feminino a uma grande quantidade de pessoas simultaneamente, o que torna o teatro e a dramaturgia feminina algo capaz de transformar a condição da mulher³.

Por outro lado, a questão da mitificação da figura da mulher, por ser milenar, não se transmuta rapidamente. A própria mulher, muitas vezes, se enxerga de maneira equivocada e assim contribui para a continuidade de sua própria situação de exclusão. Como afirma Elza Cunha de Vicenzo, nota-se a presença dos mesmos “mitos femininos”, relacionados a essa

² Ibid., p. 279.

³ VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. 1992.

imagem imposta à mulher, mesmo que agora o discurso venha dela mesma. “A caracterização psicológica das personagens femininas nas peças das autoras é muitas vezes tecida dessas distorções, desta ‘incapacidade’ fundamental da mulher” (VINCENZO, 1992, p. 19).

De qualquer forma, a presença da mulher na dramaturgia se torna um importante indicador de uma maior possibilidade de expressão da figura feminina. O texto dramático permite à mulher dar voz às suas convicções e formas de pensamento no espaço público, há muito renegado à mulher. A possibilidade de ver suas palavras expressas na voz e no corpo de outra representante do gênero feminino também ampliam o alcance e a importância desse estilo literário.

Escrita Feminina e Pulsão Anárquica

A partir do surgimento das teorias feministas também surge a necessidade de um melhor entendimento sobre a produção literária da mulher, que podemos chamar de “escrita feminina”. Esse pensamento compreende a presença do elemento feminino tanto como significante quanto como significado dentro do texto, estando mais relacionada com a condição marginal da mulher na sociedade patriarcal que com a questão gênero-sexual de quem escreve.

Nelly Richard distingue as escritas feminina e masculina como podemos observar no seguinte trecho:

[...] para além dos condicionamentos biológico-sexuais e psicossociais que definem o sujeito autor e influenciam certas modalidades de comportamento cultural e público, a escrita põe em movimentos o entrelaçamento interdialético de várias forças de subjetivação. Pelo menos duas delas respondem uma a outra: a semiótico-pulsional (feminina) que sempre transborda a finitude da palavra com sua energia transverbal, e a racionalizante-conceitualizante (masculina) que simboliza a instituição do signo e preserva o limite sociocomunicativo. (RICHARD, 1993, p. 35, tradução nossa).

Essas características podem ser percebidas na escrita literária e, a preponderância de uma forma sobre a outra pode caracterizar a escrita como masculina (linear) ou feminina (desestruturadora).

Dessa forma, de acordo com Richard (1993), a escrita feminina está relacionada com toda literatura transgressora da hegemonia masculina, do discurso patriarcal majoritário, da identidade feminina estereotipada e que subverte, a partir da sua força semiótico-pulsional, o formato regulamentar da cultura dominante.

No caso da dramaturgia esses aspectos podem também ser facilmente observados. A escrita dramática pode seguir modelos e práticas padronizadas ou os pode subverter,

utilizando de rupturas na linearidade, fragmentação e contextos incomuns. Assim, pode caracterizar-se ou não como “escrita feminina”.

Também é possível perceber quando o texto dramático feminino perpetua ou não a cultura do “sexo frágil” ou reforça outros “mitos femininos”. Essa contradição pode ser observada ao analisarmos não só o conteúdo desses textos, mas também a forma como são concebidos.

Podemos denominar de pulsão anárquica essa “força de ruptura formal ou de conteúdo⁴” presente na escrita feminina. Entende-se que ambas as forças são extremamente necessárias quando se trata de temas revolucionários com algum engajamento. Isso significa que uma obra que se propõe à ruptura de paradigmas pode ficar enfraquecida ou até perder esse poder ao se limitar a uma estética que reforça padrões pré-estabelecidos. Alguns desses padrões são por diversas vezes repetidos, apesar de serem baseados em estereótipos e visões limitadas sobre os gêneros representados.

Para analisarmos os textos dramáticos femininos com mais rigor e embasamento, de forma a perceber de que maneira neles ainda se encontra impregnada a cultura patriarcal, devemos pensar em como a pulsão anárquica se faz presente, seja como conteúdo ou dentro do aspecto formal da obra. A estética anarquista se diferencia do que é padronizado e repetido sem reflexão e entendimento. Nessa estética o resultado final é menos importante que todo o processo de criação. Nela se tem liberdade para criar sem restrições de padrões formais e modos de fazer já desgastados, como, por exemplo, a questão temporal que perde a obrigatoriedade de cronologia.

Essa concepção de tempo determina uma ruptura com a causalidade em prol de uma percepção analógica da própria existência e do fazer artístico. Em termos práticos, tal percepção permite ao sujeito estabelecer vinculações inviáveis a partir de uma visão meramente cronológica do tempo, estando, inclusive, relacionada à maneira dispersa, não centralizada, de os anarquistas se organizarem como movimento. (ROJO, 2011, p. 19)

A ruptura com esses padrões estéticos se torna, dessa forma, uma ferramenta dentro dos demais processos que levam a mudanças de paradigmas culturais. Essas mudanças podem contribuir com a desconstrução da imagem distorcida da mulher, na desvalorização de atitudes de pensamentos opressores e até mesmo com um aumento da percepção sobre o quão intrínseco o machismo se encontra em nossa sociedade. A estética que traz o novo e inusitado

4 ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011, p. 17.

pode ser capaz de demonstrar o quanto o padrão conservador pode estar ultrapassado e, muitas vezes, equivocado.

A dramaturgia feminina na América Latina na década de 1990

A história da América Latina foi marcada por uma constante de dominação, desde sua colonização, até os dias de hoje. Essa dominação foi se modificando, mas permanece presente influenciando em diversas questões políticas, econômicas e sociais da região.

A partir da década de 1990 a imposição do neoliberalismo pelos países do centro do capitalismo mundial aos países da periferia do sistema, como os Latino-americanos, gera uma nova fase de dependência ligada ao capital fictício e aos endividamentos externos crescentes. A relação entre centro e periferia gera uma grande perda de recursos e restrições ao crescimento externo dos países menos desenvolvidos, ao mesmo tempo em que favorece e enriquece os países hegemônicos. Essa relação resulta, dentre outras coisas, em uma forte exploração do trabalho nos países periféricos, como forma de reverter esses prejuízos.

A imposição desse novo modelo econômico, que se deu de forma extensiva, nos países periféricos, dentre eles os pertencentes à América Latina, se deu por meio de promessas de melhorias econômicas e sociais como explica Marisa Silva Amaral:

[...] o discurso propalado pelos organismos internacionais (destacadamente, FMI - Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial e BIRD - Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento) era o de que as reformas estruturais que incentivassem o funcionamento dos mercados, apoiado na iniciativa privada e na menor presença estatal nas atividades econômicas, garantiriam a retomada das altas taxas de investimento e o crescimento econômico com distribuição de renda. (AMARAL, 2007. p.4)

Dessa forma, vários países da América Latina foram impelidos a privilegiar a produção de mercadorias com maior demanda internacional em detrimento de estratégias mais adequadas ao crescimento de cada país especificamente. A intenção de se inserir no mercado externo tornou-se prioritária, sendo norteadas por processos de abertura comercial e financeira. Porém, esses países, cada vez mais dependentes, perdem sua capacidade de negociação com o mercado externo, por terem sido precocemente inseridos na concorrência internacional.

O Estado, nesses países periféricos, por sua vez, se afasta cada vez mais da atividade econômica, realizando diversas privatizações; perde sua autonomia política por estar à mercê do capital financeiro e; devido à grande dificuldade de crescimento por restrições desse mercado se vê obrigado a manter altas taxas de juros.

As consequências sociais desse tipo de política econômica é contrária àquela prevista inicialmente. O que podemos ver, especificamente na América Latina é um crescimento muito inferior ao dos países desenvolvidos⁵. Internamente, nos países latino-americanos, o que observamos é uma crescente desigualdade na distribuição da renda e a ampliação do desemprego ou a superexploração do trabalhador⁶. Além disso, como descreve David Ibarra:

Em matéria social, salvo exceções, as políticas deixam de procurar a ampliação do mercado interno, o pleno emprego e a universalização dos acessos aos serviços públicos, como os de saúde ou educação. Por outro lado, através da reforma dos sistemas de aposentadorias e levando-se em conta a focalização na distribuição orçamentária de bens, se procura isentar o fisco das obrigações, transferirem riscos do Estado às famílias e multiplicar as oportunidades de negócios privados. (IBARRA, 2011, p. 242).

Dentro desse cenário a sociedade é obrigada a arcar com diversos prejuízos sociais, dentre eles o não acesso à educação de qualidade para grande parte da população dos países latino-americanos. Esse quadro permite que se perpetuem antigos pensamentos e atitudes preconceituosas, já superadas em algumas culturas do mundo.

Um exemplo disso são os altos índices da violência sofrida pelas mulheres nesses países, seja ela pela opressão cultural até a sua forma física e mais brutal.

De acordo com o Banco mundial 70% das mulheres sofrem algum tipo de violência no decorrer da vida⁷, seja ela física, psicológica ou sexual. Um estudo da Iniciativa de Pesquisa sobre Violência Sexual na América Latina e no Caribe demonstra que além desse tipo de violência ainda ser uma realidade constante, acontece com mulheres e crianças e em grande parte das vezes é realizada por pessoas próximas, inclusive parceiros, que ainda acreditam ter esse direito. Além disso, ainda hoje, as vítimas de violência sexual muitas vezes não denunciam esses atos por medo de represálias ou até mesmo por vergonha e sentimento de culpa⁸.

Isso demonstra e reafirma que, apesar dos avanços alcançados pelos movimentos feministas e pela luta político-social da mulher, ela ainda é vítima de preconceitos, estereótipos, padrões culturais discriminatórios e violência.

Diante desse contexto, onde a mulher ainda se encontra em processo de afirmação dentro da sociedade latino-americana e dos demais problemas socioeconômicos criados pela

5 IBARRA, David. O neoliberalismo na América Latina. 2011, p. 242.

6 AMARAL, Marisa Silva. **Neoliberalismo na América Latina e a nova fase da dependência**. 2007, p. 8.

7 ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **UNA-SE pelo fim da violência contra as mulheres**. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/unase/sobre/situacao>>

8 SEXUAL VIOLENCE. RESEARCH INITIATIVE. **Violência Sexual na América Latina e no Caribe: uma análise de dados secundários**. África do Sul, 2010. Disponível em: <<http://www.svri.org/ViolenciaSexualnaALenoCaribe.pdf>>

política neo-liberalista dos anos 1990 é que pretendemos analisar textos de três de suas importantes dramaturgas.

Griselda Gambaro nasceu em Buenos Aires em 1928, iniciou sua carreira como romancista, mas logo se dedicou à escrita dramática. Suas obras estão sempre em consonância com o contexto político-social do momento, preocupando-se em romper com os padrões opressores e se apoiando na estética do absurdo para tal. Devido à grande capacidade questionadora de suas obras, teve uma delas, *Ganarse la muerte*, proibida no período ditatorial argentino por ter sido considerada contrária à instituição familiar e à ordem social, além de ter vivido exilada na Espanha durante os anos de 1977 e 1980. Detentora de uma série de prêmios tanto por sua produção literária quanto pela dramática, Gambaro vive hoje no subúrbio de Buenos Aires. Dentre às temáticas presentes em sua dramaturgia, a feminina possui grande destaque. No presente trabalho, analisaremos as obras *Falta de Modestia* e *De Profesión Maternal*, ambas do ano de 1997.

Inés Margarita Stranger é chilena, atriz, formada pela Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile, mestre em Artes do Espetáculo e Estudos Teatrais pelo Institut d'Études Théâtrales, de la Université, Paris III, de la Sorbonne Nouvelle, onde desenvolve, atualmente, seu doutorado. Também é diretora, desde 2006, do Teatro da Universidade Católica do Chile e dramaturga, tendo escrito dentre outros, os textos *Cariño Malo* em 1990 e *Malinche* em 1992, ambos trabalhos analisados a seguir.

Maria Adelaide Amaral nasceu em 1942 em Alfena, distrito do Porto em Portugal. Aos doze anos, mudou-se para São Paulo, onde, anos depois, se formou em jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero. Já em 1975 escreveu seu primeiro texto dramático, denominado *A Resistência*, inspirando-se na situação econômica do período e seus impactos nas relações sociais. Em 1990, inicia seu trabalho junto à Rede Globo como dramaturga, escrevendo diversas novelas, séries e minisséries de sucesso. Pensando na temática feminina dentro do trabalho da autora, serão analisados seus textos intitulados: *Para Tão Longo Amor* escrito em 1993 e *Querida Mamãe* de 1994.

Griselda Gambaro

Falta de modéstia

Falta de Modéstia é um breve monólogo de uma mulher presidiária. No texto a personagem narra como se deu sua convivência com as outras presas e como a vida a levou até aquele lugar.

A prisão da personagem revela a influência negativa da figura masculina que, se aproveitando de sua paixão cega, a corrompeu. Esse aspecto pode em certa medida afirmar uma fragilidade feminina diante do amor, porém pode também ser vista como o desejo reprimido da mulher, que é constantemente obrigada pela sociedade a ser correta, se casar e cuidar de sua família. Essa mulher presa, então, seria aquela que rompe com o modelo imposto socialmente e acaba sendo excluída do convívio social. Uma frase presente no texto ressalta essa afirmação: “Eu recebi a vida como uma camisa apertada demais para os meus desejos” (GAMBARO, 2011, p. 182, tradução nossa).

A troca com um possível público, que acontece ao longo do texto, demonstra um rompimento com a forma mais tradicional e naturalista do teatro que opta pela presença da quarta parede. Esse rompimento aproxima o público da atriz-personagem e permite uma maior comunicação entre eles.

A personagem narra que durante toda a vida desejou fazer parte da parcela mais bem abastada da sociedade, porém sempre foi pobre e jamais pôde consumir aquilo que era consumido pela população de classe alta. O contexto da época em que o texto foi escrito, e que permanece bastante atual até os dias de hoje, explica a ênfase dada à desigualdade social. O contexto do neoliberalismo agravou essa situação em toda a América Latina o que demonstra o engajamento político-social da autora.

Outro aspecto bastante enfatizado na obra é a ausência do chamado “instinto maternal” por parte da personagem. Ao descrever seus filhos, marido e sua vida em família com desprezo, a personagem deixa claro não sentir a esperada vocação feminina para o trato familiar.

De Profesión Maternal

O texto narra o tumultuado reencontro entre mãe e filha depois de quarenta anos de separação. O conflito está baseado na falta, na ausência da mãe para a filha que se recente profundamente disso. A sensação de abandono pela figura cujo amor é considerado incondicional gera tristeza e rancor na filha que é incapaz de perdoar a mãe.

Mais uma vez, Gambaro questiona o “instinto maternal” considerado intrínseco à mulher. No caso do texto em questão a personagem principal se comporta de maneira contrária ao esperado e deixa sua filha, ainda bebê, aos cuidados do pai. É interessante observar que as características atribuídas à personagem, como egoísmo, individualismo e irresponsabilidade, são normalmente destinadas à figura masculina sem que isso implique o mesmo peso que têm quando dedicadas à mulher.

A presença de um casal homossexual no texto também revela a preocupação da autora em fugir dos modelos tradicionais de família e discutir questões de diversidade. Ao mesmo tempo, Gambaro revela o tabu existente nesse tipo de relação já que uma das personagens evita comentar a relação diante de sua filha.

O contexto socioeconômico da América Latina também pode ser observado quando, ao justificar sua ausência, a mãe revela as dificuldades econômicas que enfrentou por optar pela carreira artística. A política neoliberal ao se preocupar exclusivamente com o crescimento econômico do país, se ausenta das questões relacionadas a incentivos artístico-culturais, o que torna a vida dos profissionais ligados a área extremamente difícil financeiramente.

O embate geracional também se faz presente na obra em questão, já que mãe e filha não compreendem o contexto em que cada uma está inserida ou foi criada. Esse embate gera sempre uma série de conflitos de opinião já que cada personagem entende seu ponto de vista como o único aceitável. Em *De Profesión Maternal* a filha, ao contrário do que se espera, é quem repreende a mãe por ter levado uma vida boêmia e sem grandes responsabilidades.

Inés Margarita Stranger

Malinche

O texto Malinche de Stranger traz a história de uma família de mulheres oprimidas pela guerra. O estrangeiro opressor é visto de diversas maneiras por cada uma delas e os pontos de vista diferentes trazem conflitos e problemas para o lar.

Mais uma vez a figura da mãe tem presença importante no enredo e representa a mulher que lutou para criar, sozinha, seus filhos. A mãe enfrenta situações econômicas desfavoráveis que excluem a oportunidade de buscar estudo ou construir a vida da maneira que deseja.

A autora opta por situar os acontecimentos em uma situação de guerra típica da América Latina, em que a chegada do estrangeiro traz diversos conflitos e consequências desastrosas para as comunidades locais. Não por acaso, o título do texto faz referência à uma importante personagem da história da colonização mexicana. A Malinche é hoje considerada a grande traidora em seu país por ter servido de tradutora aos colonizadores espanhóis.

Mesmo que os fatos descritos no texto não estejam contextualizados no período em que o mesmo foi escrito, podemos interpretar que há uma referência às novas formas de colonização da América Latina, como o imperialismo norte-americano, apoiado pela política neoliberal desses países na década de 1990.

A aliança entre opressor e oprimido aparece de várias maneiras na obra de *Stranger* trazendo a ideia de diversos pontos de vista sobre uma mesma atitude. Todas as mulheres presentes no texto em questão se envolvem de alguma forma com o estrangeiro, podendo ser consideradas traidoras ou serem absolvidas de acordo com o contexto envolvido.

A mãe, no passado, deu a luz à filha de um estrangeiro, uma de suas filhas se envolve diretamente com o chefe de seus inimigos, outra filha dá abrigo a um desertor e a filha caçula, que também se alia ao soldado abrigado em sua casa, participa da cultura estrangeira por meio de seus estudos.

A casa das mulheres representa a própria opressão já que estão pressas ali, pois o mundo lá fora é muito perigoso. Várias vezes elas se vêem cercadas pelos estrangeiros e a única proteção, além das paredes da casa, é a crença espiritual da mãe que, buscando suas raízes ancestrais espanta os inimigos por meio de rezas e cânticos.

O texto também aborda o tema da violência contra as mulheres que ainda é bastante atual no contexto da América latina na contemporaneidade. Após ser violentada pelos estrangeiros uma das filhas diz um texto forte que pode resumir a dor posterior a um ato de violência sexual: “Minha boca já não é minha boca. Minhas mãos já não são minhas mãos. Estou muda para a dor e muda para o prazer”. (*Stranger*, 2012, p. 18, tradução nossa).

Cariño Malo

Cariño Malo é um texto dramático construído de forma colaborativa e conta com as experiências pessoais e pesquisa das três atrizes e da própria autora como base para sua construção. No texto três mulheres discutem sobre a relação afetiva entre homem e mulher trazendo os conflitos de gênero e as opressões comumente presentes nessas relações.

Em *Cariño Malo* observamos a presença de três pontos de vista diante de uma mesma questão: a relação entre gêneros. As três personagens parecem estar presas em relações amorosas desgastantes e lidam de formas diferentes com essa questão. Eva, fazendo jus ao nome, tem medo de se desvincular do amor, mas procura uma saída menos dolorosa. Victória, mais realista, percebe a situação ruim em que se encontra e procura se livrar da mesma. Já Amapola é mais condescendente e busca justificativas para permanecer onde está.

A violência aparece no texto como a forma de se libertar da figura masculina opressora. De maneira alegórica elas assassinam o ser amado e passam a tentar lidar com esse fato sob os três pontos de vista, mais uma vez.

Ao final nota-se que pode se tratar de uma única personagem em um conflito interno, rompendo assim com os estereótipos da figura feminina.

A dramaturgia fragmentada corresponde à ideia de escrita feminina. O texto é dividido em quadros aparentemente pouco relacionados entre si e com quebras bruscas entre as cenas. O texto das personagens também é truncado e, muitas vezes elas parecem não se escutar enquanto dialogam. Além disso, a quebra com os padrões de escrita dramática demonstra a presença de uma pulsão anárquica que evita a linearidade e coerência entre os textos e ações.

Maria Adelaide Amaral

Para tão longo amor

O texto narra os conflitos presentes no relacionamento amoroso da poetisa Raquel com o editor Fernando, trinta anos mais velho. Os personagens pertencem a classe alta carioca e precisam lidar com um constante conflito de gerações. Por isso, discordam sobre várias questões como trabalho, relacionamento e família.

A personagem feminina é uma jovem de classe alta que apresenta atitudes infantis e de constante rebeldia, o que se justifica pelo autoritarismo do pai. Raquel apresenta características que, num primeiro momento, parecem refletir autonomia e liberdade, mas ao longo do texto percebe-se que se trata de uma mulher frágil e depressiva. O contrário acontece com Fernando que parece se fortalecer com a decadência da parceira. O personagem reflete a figura do homem pobre, porém batalhador, que alcança sozinho prestígio e riqueza.

O texto é escrito de forma bem convencional, apesar de apresentar planos diferentes que se intercalam. Esses planos permitem que o leitor saiba logo no início do texto que aquela personagem jovem, petulante e cheia de vida se transformará em um ser debilitado e dependente da figura masculina que despreza inicialmente.

Raquel representa a mulher oprimida pela figura masculina do pai que, ao tentar se rebelar, porém, sem saber como, acaba se perdendo e tornando-se ainda mais dependente.

A violência aparece diversas vezes ao longo do texto, sendo constante de maneira verbal e vinda de ambos os personagens. Já a violência física é descrita mais de uma vez quando Fernando bate em Raquel durante as discussões. Podemos dizer que o texto reflete a realidade latino-americana já que a violência doméstica é bastante comum nesses países. Em uma dessas situações, após agredir Raquel, Fernando diz: “Eu não queria fazer isso, mas você me fez perder o controle” (AMARAL, 1993, p. 52), como se as provocações de Raquel justificassem a agressão empreendida.

Por tentar ser independente e livre sexualmente Raquel acaba tachada de promíscua e preguiçosa. Fernando a descreve como a chamada “mulher fácil” e insinua que “dois tanques

de roupa suja iam resolver todos os seus problemas” (AMARAL, 1993, p. 47). Essas afirmações reafirmam o machismo presente na sociedade descrita pelo texto.

O contexto sexista é, mais uma vez, confirmado com o trágico final da personagem feminina. Raquel retoma a posição de dominada, agora por outro homem que possui os recursos e a saúde que ela já não mais possui.

Querida mamãe

O texto descreve o conflito de gerações presente na relação entre mãe e filha. As discussões geradas pelas ideias contrárias e pelo contexto da falta, no qual a filha, que também é mãe, se insere, faz com que, aos poucos, as personagens se revelem.

Ao longo do texto a ideia do que seria uma boa filha, ou uma mulher bem sucedida, é várias vezes reforçado. Esse pensamento é personificado na figura da irmã mais velha de Helô, também filha de Ruth, que é bonita, inteligente, “bem casada” e com uma carreira de sucesso. Já Helô, de acordo com a própria personagem, foge desse padrão, pois tem problemas na relação com a filha e separou-se do marido. Assim, percebe-se que a relação entre mãe e filha é constantemente minada pelo discurso patriarcal.

A personagem de Helô parece não possuir um “instinto maternal” muito bem resolvido como a mãe e a irmã e, por isso, se sente ainda mais frustrada como mulher. Além disso, seu sentimento de rejeição é agravado quando sua relação com uma mulher é fortemente repudiada pela mãe e pela filha.

A relação da mulher com a maternidade é ainda mais discutido no decorrer do texto. Apesar da personagem de Helô reforçar a cada instante sua indiferença com relação a filha, Ruth afirma que, apesar de todas as ofensas e desgostos vindos da caçula, o amor de mãe é mais forte. Em revelação final Ruth diz a filha: “E também é verdade que muitas vezes odiei você. Mas por mais rude e perversa que você possa ser, você é minha filha. E eu te amo.” (AMARAL, 1994, p. 71)

Os pudores sexuais também aparecem quando o tema surge no assunto das duas personagens. Ambas tem dificuldades em falar sobre sexo perante a outra descrevendo, assim, mais uma característica da mulher reprimida pelo discurso patriarcal. Ruth, principalmente, demonstra uma forte repressão sexual e confessa nunca ter gostado de manter relações com o falecido marido.

Ao longo da conversa Ruth confidencia ter tido um caso extraconjugal e a distancia entre as duas personagens parece diminuir ligeiramente. O fato da mãe não ser tão conservadora como Helô pensava a faz questionar a visão de Ruth sobre seu relacionamento

com Leda. Nesse momento fica ainda mais claro como o preconceito com o relacionamento homossexual da filha é mais forte que o desejo da mãe por sua felicidade.

A violência aparece mais uma vez no texto de Maria Adelaide Amaral quando a mãe, ofendida com as declarações da filha, lhe bate no rosto. Há um outro momento em que Helô, irritada com a mãe confessa ter vontade de lhe agredir fisicamente.

O contexto é a classe média brasileira e não há qualquer forma revolucionária de escrita. O texto e as rubricas apontam para uma interpretação naturalista, assim como acontece em outros textos de Maria Adelaide Amaral. Como afirma a própria autora:

Meu teatro não tem qualquer pretensão formal, não pretendo revolucionar a dramaturgia brasileira e não me incomodo com aqueles que dizem que faço um teatro velho. Estou mais preocupada em retratar a minha realidade, dentro daquilo que uma vez disse Arthur Miller – o dramaturgo escreve com os ouvidos. É isso que eu faço. Exatamente isso. (AMARAL apud VICENZO, 1992, p. 190).

Querida mamãe utilizando a relação mãe e filha e o conflito de gerações atravessa diversas questões femininas sem definir um único ponto de vista. O texto permite que o próprio leitor, por meio de suas experiências e vivências, tire suas próprias conclusões.

Considerações finais

O contexto do Neoliberalismo latino-americano está presente de formas diversas em todos os textos analisados. A crítica à desigualdade social e a seus reflexos na construção das relações pode ser observada com frequência. *Stranger* e *Gambaro* partem do ponto de vista dos menos abastados enquanto Amaral traz o foco para as classes alta e média.

A escrita feminina descrita por Nelly Richard (1993) pode ser encontrada claramente no texto *Cariño Malo*. A dramaturgia de *Stranger* pode ser entendida como feminina no que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo. A presença de textos desconexos e a ausência de linearidade apontam para esse formato desestruturador da escrita feminina.

Em *Malinche* o próprio título já apresenta uma figura feminina complexa que foi condenada pela sociedade mexicana como a grande traidora. Ao longo do enredo *Stranger* problematiza essa traição por meio dos pontos de vista discordantes de quatro mulheres, sendo que todas podem, de alguma forma serem consideradas traidoras. Dessa maneira, a autora desmistifica a chamada “natureza feminina” e mostra a diversidade que verdadeiramente existe até mesmo dentro de uma mesma família.

A temática fortemente feminina e de ruptura com padrões culturais a cerca da mulher traz aos dois textos de Griselda Gambaro aqui analisados o caráter de escrita feminina.

Em ambos os textos o “instinto maternal” mostra-se como algo fantasioso que não é intrínseco às mulheres. Além disso, Gambaro descreve personagens que prezam por sua liberdade e rompem constantemente com o padrão social imposto à figura feminina. Dessa forma, a construção dessas personagens se torna questionadora na medida em que são consideradas individualistas, egoístas e insensíveis como seria normalmente aceitável a um homem.

A questão da maternidade em *Querida Mamãe* de Maria Adelaide Amaral aparece das duas formas. A personagem Ruth demonstra que o amor materno é maior que qualquer problema ou discordância, enquanto Helô, descrita como uma mulher problemática, tem dificuldades em lidar com a própria filha.

Em *Para tão longo amor* essa mulher “problemática” volta a aparecer na figura de Raquel que parece não sustentar a postura independente e forte e acaba sempre sendo amparada pelo amante. Os dois textos, por reproduzir algumas ideias ligadas ao estereótipo feminino e por não romper com padrões estéticos não pode, baseando-se em Richard (1993), ser descrito como uma escrita feminina. Essa ausência de questões inovadoras no ponto de vista da mulher também leva a crer que não há indícios de uma pulsão anárquica em sua escrita.

O caráter de ruptura presentes tanto em *Stranger* quanto em Gambaro, caráter este apresentado tanto na forma quanto no conteúdo de suas obras, oferecem à sua dramaturgia um caráter anárquico. Essa ruptura acontece na valorização de personagens fora do padrão feminino disseminado, no esforço pela desmistificação da mulher mostrando sua diversidade e, assim, quebrando com algumas questões de gênero.

Em um contexto como o da América latina, onde a mulher ainda sofre com preconceitos, opressões sociais e violência, a busca pelo rompimento com o padrão sexista da sociedade é sempre de grande importância. Por outro lado, o fato de termos mulheres dramaturgas encenadas, que trazem personagens femininos importantes e mais próximos da realidade também faz parte luta contra essa cultura opressora. Rompermos o silêncio já configura um avanço em direção a mais e novas mudanças.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Maria Adelaide. **Para tão longo Amor**. Não publicado.

_____. **Querida Mamãe**. Não publicado.

AMARAL, Marisa Silva. **Neoliberalismo na América Latina e a nova fase da dependência**. In: V Colóquio Internacional Marxsenegels. Anais. Unicamp, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt3/essao4/Marisa_Amaral.pdf> – Acesso em: 19/10/2013

BOTT, Sarah; GUEDES, Alessandra; GOODWIN, Mary; MENDOZA, Jennifer Adams. **Violência Contra a Mulher na América Latina e Caribe**: uma análise comparativa da população com base em dados de 12 países. Organização Pan-americana da Saúde e Centro para Controle de Doenças do EUA, 2013. Disponível em: <http://www.paho.org/hq/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=1505&Itemid=1519&lang=en> - Acesso em: 20/10/2013

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na antigüidade**: relações de gênero e representações do feminino. Campinas, (SP): Ed. da UNICAMP, 2003. 390 p.

GAMBARO, Griselda. **Teatro Reunido 4**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2011. 464 p.

IBARRA, David. **O neoliberalismo na América Latina**. In: Revista de Economia Política, vol. 31, nº 2 (122), pp. 238-248 abril - jun 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31572011000200004&script=sci_arttext> - Acesso em: 19/10/2013

PERROT, Michelle. **As mulheres, ou, Os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005. 519 p.

RAVETTI, Graciela; QUEIROZ, Rachel de; GAMBARO, Griselda; STRANGER, Ines Margarita; ROJO, Sara. **Antologia bilíngüe de dramaturgia de mulheres latino-americanas**. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1996. 144,150 p.

RICHARD, Nelly. **Masculino/Femenino**: Prácticas de La diferencia y cultura democrática. Santiago: Francisco Zergers Editor, 1993. 92 p.

ROCHA, Andréa Pires. **Educação no Neoliberalismo**: por uma América Latina submissa aos domínios do capital. In: V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina. Revolução nas Américas: passado, presente e futuro. UEL, 2013. Anais. Londrina, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/grupopesquisa/gepal/segundosimposio/andreapiresrocha.pdf>> - Acesso em: 19/10/2013

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. 151 p.

SEXUAL VIOLENCE. RESEARCH INITIATIVE. **Violência Sexual na América Latina e no Caribe**: uma análise de dados secundários. África do Sul, 2010. Disponível em: <<http://www.svri.org/ViolenciaSexualnaALenoCaribe.pdf>> - Acesso em 08/10/2013

STRANGER, Inés Margarita. **Cariño Malo**. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. Antologia bilíngüe de dramaturgia de mulheres latino-americanas. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1996. p. 127-140.

_____. **Malinche**. Buenos Aires: CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2012. Disponível em:
<<http://www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php?id=375&t=publicaciones&c=dla&e=pdf&f=375.pdf>> - Acesso em: 10/05/2013

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. Sao Paulo: 1992. 296p.

<<http://www.onu.org.br/unase/sobre/situacao>> - Acesso em 08/10/2013

<<http://www.compartelibros.com/autor/griselda-gambaro/1>> - Acesso em 13/01/2014

<<http://www.alternativateatral.com/persona786-griselda-gambaro>> - Acesso em 13/01/2014

<http://www.teatrouc.uc.cl/pdf/mujeres_coloniales_curriculum_ines_stranger.pdf> - Acesso em 13/01/2014

<<http://www.mariaadelaideamaral.com.br/bio.htm>> - Acesso em 13/01/2014

<<http://www.tihof.org/honors/malinche-esp.htm>> - Acesso em 13/02/2014

AUTORIA E PERSONAGENS FEMININAS NO ÂMBITO DO NEGRISMO EM ROMANCES BRASILEIROS

Luiz Henrique Silva de Oliveira*

Introdução

Este trabalho consiste em reflexões paralelas à minha tese de doutorado, intitulada *O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)*, realizada durante os anos de 2009 a 2013 na UFMG. Digo paralelas porque embora não fosse discutir a questão do gênero e da autoria no plano principal, não seria possível fechar os olhos para estas categorias, as quais colocam questões ainda não respondidas a contento no âmbito do negrismo.

Antes de começarmos a tratar da autoria e da questão do gênero, levando em conta a representação de personagens femininas, é necessário situar o negrismo e brevemente caracterizá-lo.

Situando o negrismo

Os levantamentos por mim realizados revelaram que, desde o início da formação de nossa literatura até o terceiro quartel do século XX, a produção de autoria negra não conseguiu se desenvolver enquanto tradição romanesca. Seja pela dificuldade de escritores negros acessarem o mercado editorial, seja por conta do pernicioso processo de exclusão dos meios simbólicos de poder, operado após a abolição, o fato é que, no período, foram os autores brancos que cumpriram a função de escrever “de fora para dentro” os afrodescendentes até a consolidação de um sistema literário que os representasse “de dentro para fora”. Defendo que este sistema romanesco de corte afro-brasileiro somente foi possível existir a partir da afirmação literária da geração *Cadernos Negros*, ou seja, a partir de 1978.

* Luiz Henrique Silva de Oliveira é doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG e Professor do CEFET-MG, campus I, em Belo Horizonte. Autor do livro *Poéticas negras: representações do negro em Castro Alves e Cuti* (2010). henriqueletras@yahoo.com.br.

Antes deste momento penso que seja mais apropriado falar em esparsas manifestações literárias afro-brasileiras, ao menos do ponto de vista do romance¹.

Como se sabe, toda linhagem pressupõe precursores. E, nesta medida, não se pode desconsiderar os papéis decisivos de escritores alocados na periferia do cânone pela crítica, como Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida. Esta, mesmo tratando externamente da condição do oprimido, denuncia agruras da escravidão e questiona os rumos do processo de modernização do país, o qual exclui o afro-descendente do processo produtivo. E é curioso notar que uma mulher desempenha papel de precursora do negrismo, uma linhagem tão marcada pela autoria masculina.

Caracterizando o negrismo

O negrismo não é um movimento literário articulado através de manifestos ou documentos. Trata-se de um conjunto de *procedimentos* adotados por diversos artistas em suas respectivas linguagens. Como fenômeno, compõe-se por uma *linhagem* de autores, segmentada, por sua vez, em tendências específicas. Embora manifeste-se esparsamente no final do século XIX, ganha força no princípio do século XX, no momento em que os artistas de diversas linguagens e tendências em África motivos para a renovação estética que acontecia naquele momento. A recuperação de signos no continente-mãe ocorre em vários territórios, como na Europa, no Caribe, na América Latina e no Brasil.

1 Não quero com isso dizer que não houve em nossa história literária romances escritos por afrodescendentes. De acordo com Eduardo de Assis Duarte (2007) e Florentina Silva Souza (2005), *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, é o primeiro romance de autoria afro-brasileira. Reconheço que, ao longo de nossa história literária, ocorreram outras produções romanescas com autoria, temática, ponto de vista, linguagem e temas negros. São exemplos: fragmentos de Machado de Assis (cf. DUARTE, 2007); *Vencidos e degenerados* (1915), de Nascimento Moraes; *Água Funda* (1945), de Ruth Guimarães; *Clara dos anjos* (1948), de Lima Barreto; *A maldição de Canaã* (1951), de Romeu Crusoé; *Negra Ifigênia, paixão do senhor branco* (1961), de Anajá Caetano; *Ifigênia está no fim do corredor* (1969), de Nataniel Dantas; *O bicho que chegou à feira* (1991) e *Bola da vez* (1994), de Muniz Sodré; *Breves estórias de Vera Cruz das Almas* (1991), *Estórias da mitologia – o cotidiano dos deuses* (1995), *Capitu: memórias póstumas* (1998), *Eu, Zeus* (2000), *Nós, as deusas do Olimpo* (2000) e *Os deuses, menos o pai* (2000), de Domício Proença Filho; *Crônica de indomáveis delírios* (1991), *Paulo e Virgínia* (2001), *Bichos da terra tão pequenos* (2010) e *Claros sussurros de celestes ventos* (2012), de Joel Rufino dos Santos; *Ópera negra* (1998), *Joana e Joanes* (1999), *Memórias Póstumas de Teresa de Jesus* (2003), *Os Lusófonos* (2006), *Vermelho 17* (2007), *A serra do rola-moça* (2009) e *A rainha de bateria* (2009), de Martinho da Vila; *O justiceiro* (1992), de Ramatis Jacino; *Cidade de Deus* (1997) e *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins; *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo; *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves; *Graduado em marginalidade* (2005) e *Estação terminal* (2010), de Sacolinha (Ademiro Alves). A rigor, considerando o conceito de sistema cunhado por Antonio Candido¹, ainda não se pode assegurar a existência de um *sistema* romanesco afro-brasileiro durante o século XX, se é que é possível esse delineamento. No século XXI avolumam-se as produções de autoria negra.

Neste movimento, recuperam-se fontes e influências africanas ou aproveitam-se as ressonâncias da diáspora. O negrismo perpassa principalmente a pintura, a escultura, a música, a poesia e o romance. Ganha força com os diversos modernismos e se instala como estratégia de discussão e fortalecimento do nacional, ao tentar integrar as heranças africanas, entendidas como “primitivas”, no bojo das nações ocidentalizadas. Enquanto procedimento, o negrismo incide diretamente nas orientações das seguintes instâncias, porém à antípoda da chamada Literatura Afro-Brasileira: temática; autoria; ponto de vista; linguagem; e imagens veiculadas pelos objetos artísticos. Em outras palavras, existe uma voz autoral externa à afrodescendência, explícita ou não no discurso, mas que se simpatiza com o universo deste coletivo. Este texto fincará atenção na *autoria* e nas *imagens veiculadas*.

Autoria e representação

A instância da autoria na literatura negrista é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos. Proponho entender a autoria não apenas como um dado “exterior” ao sujeito, mas como uma constante discursiva integrada às formas e conteúdos da construção literária, uma vez que o negrismo é composto majoritariamente por autores brancos ou mulatos, mas cujos projetos literários se identificam com o universo cultural dos mais claros. Decorre daí uma literatura repleta de elementos afrodescendentes, os quais convivem em constante tensão com elementos culturais hegemônicos.

A instância da autoria, no âmbito do negrismo, não leva em consideração a relação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores negros fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e/ou comunitário seja no tocante à sua própria formação de artistas. Não há o testemunho tampouco a “escrivência”² como operadores discursivos desta linhagem literária. Os autores, ao contrário, falam da condição externa à negritude e, portanto, o negro é apenas horizonte temático.

Júlia Lopes de Almeida pode ser entendida como uma espécie de precursora do negrismo, se considerarmos seu romance *A família Medeiros* (1892). Aliás, a autora retrata de maneira bastante acurada e em tom de dúcia os dramas de diversos oprimidos, como se nota principalmente em *Memórias de Marta* (1889), *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *A*

² Conceição Evaristo chama de *escrevivência*[s] “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil”. Cf. EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

intrusa (1908) e *A Silveirinha* (1914). É este ponto de vista simpático que notamos em *A família Medeiros* em relação ao negro.

O próprio ritmo da narrativa sugere o ambiente pesado e tenso da fazenda escravocrata pertencente ao comendador Medeiros, o qual, juntamente com Otávio, seu filho, seguirão uma trajetória descendente na narrativa. O modelo vigilante de organização, que coloca no cativo um olhar de suspeição, e, ao mesmo tempo, obriga-o à submissão é a tônica do ambiente opressor. Na outra ponta, eis a proposta do Manguairal, fazenda de Eva, sobrinha do patriarca, defendida pelo livro como contraponto de modelo produtivo. Aqui não há defesa da escravidão tampouco uso de estereótipos para representar os de pele escura, tônica comum à época:

como se destacava de todas elas o Manguairal, onde os *trabalhadores* eram livres, a cultura feita sem a rega das lágrimas, as habitações dos colonos eram claras, arejadas e limpas, a casa da proprietária atufada em verduras, cobertas de perfumes e de sombras doces! Seria menos rendosa, talvez, mas era com certeza muito mais agradável. *Era a fazenda futura, salientando-se entre todas as outras, rotineiras e estúpidas.* Tinha, como poucas, abundância de frutas, de hortaliças e de água, e, sobretudo, muita paz e muito contentamento. (ALMEIDA, op. cit., p. 298)
[marcas minhas]

Arriscaríamos afirmar que o romance propõe uma espécie de “capitalismo sustentável”, o qual insere o recém liberto em sua estrutura e lhe dá condições de subsistência. A ambientação da fazenda já aponta para uma forma de convívio harmônico entre as pessoas. O olhar dos vizinhos bem demonstra certa inveja despertada pela “fazenda modelo”, onde não havia cativos. Bem ou mal, ela se transforma em referência de modernização para a população e se faz presente em quase todas as rodas de conversas da região. Lá, todos são *trabalhadores* e, como tais, na visão da proprietária, fazem jus a uma vida digna e equitativa, independente, inclusive, da condição étnica. No fundo, o debate proposto pelo livro é de ordem política, uma vez que apresenta rumos alternativos para a conformação do país. Nesta medida, a fazenda

era discutida pelos vizinhos, uns carranças que a lamentavam, censurando-lhe a administração; afirmavam que daria o triplo se a soubesse dirigir; faltava-lhe o elemento principal: o escravo, que trabalha indubitavelmente mais que o branco, quando debaixo do respeito de um feitor severo; faltava-lhe economia, rotina. (ALMEIDA, op. cit., p. 298-299)

Decerto, a abundância existente no Manguelral era antes de valores humanos do que de bens materiais. E esta parece ser a vocação da fazenda de Eva e também do livro de Júlia Lopes de Almeida. Segundo o narrador, a “fazenda modelo” condensa valores inequívocos para um país verdadeiramente democrático e republicano, tal qual se desenhava à época. Neste ponto, o Manguelral, símbolo da modernização do Brasil proposta pelo romance, chega ao seu ápice durante a narrativa.

As grandes propriedades comparadas com o Manguelral faziam-no sorrir; nelas, as fortunas cumuladas, safras enormes, mas extrema miséria nos degradantes quadros da escravidão; no Manguelral a mediana farta, o bem-estar espalhado desde a habitação principal até à ínfima; *em tudo o direito, a razão, a justiça*. (ALMEIDA, op. cit., p. 299) [marcas minhas]

Com base nos argumentos acima, não seria demasiado concluir que Santa Genoveva estaria no mesmo eixo de Otávio e do Comendador Medeiros, metonímias da ordem escravocrata e passadista, a ser enterrada pelo romance, assim como o Manguelral estaria no mesmo eixo de Eva, como figuração do futuro e da modernização do Brasil, o qual inclui o negro no processo produtivo. Embora o texto não crie personagens centrais afrodescendentes, ele consegue falar de maneira geral deste coletivo sem recair em estigmas e sem reiterar estereótipos típicos dos negros que apareciam em textos literários dos contemporâneos da autora. Talvez possamos criticar a escolha de tratar o coletivo negro e não o indivíduo, ou seja, de não verticalizar a representação deste sujeito na construção literária. Mas isso não reduz a coragem em se contrapor aos modelos estabelecidos. Ao fazer a denúncia sobre os rumos equivocados dos processos de modernização do país e ao denunciar a falta de projetos para o negro, a autora anuncia uma proposta simpática em relação a este coletivo. Em certa medida, ela inaugura uma postura negrista, a qual trata o negro de modo simpático, mas ainda a partir de um olhar externo e distante.

Penso que, ao contrário de seus contemporâneos e de muitos negristas que depois vieram, Júlia Lopes de Almeida conseguiu apontar caminhos para a inserção do negro na sociedade, algo que na corrente em questão só encontraríamos na literatura de Antonio Olinto, já nos anos de 1960. Teria a condição feminina apontado saídas para a autora? A identificação com outras categorias de oprimidos teria influenciado? Arrisco afirmar que a autoria feminina

foi responsável pela construção de um olhar deslocado em relação aos outros negristas, PIS, como mulher e oprimida em fins do século XIX, a autora também adotou determinados disfarces literários para fazer com que seu texto pudesse circular. Até porque o seu horizonte de recepção incorporava também homens aos quais ela mesma erigia duras críticas. Logo na “abertura” da tendência, a escritora, mesmo colocando o negro como pano de fundo, trata-o como ser humano e igual. À exceção de alguns versos de Castro Alves, não há algo semelhante na literatura de autoria masculina naquele momento.

Imagens veiculadas: *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos, e *A casa da água*, de Antonio Olinto

Conforme lembra Eduardo de Assis Duarte³, “o ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto”⁴, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. Na linhagem negrista, a visão de mundo ainda se prende à cópia de modelos europeus e à assimilação cultural, entendidas como vias de expressão. Desta maneira, o negrismo ainda reflete o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, configurando-se como discurso do mesmo, embora até promova ressignificações sobre a experiência negra em diversos tempos e espaços. Logo, o trabalho com a linguagem é de fundamental relevância. Herdeiros das renovações do código propostas desde as vanguardas do início do século passado, os autores negristas apropriam-se de um vocabulário e expressões oriundos de África ou torcem a língua portuguesa no intuito de melhor expressar o universo afro-brasileiro.

Em *Xica da Silva* (1976), o riso continua sendo espécie de autorização para a inserção do negro no romance negrista do século XX. A aparição deste sujeito, quando ligada ao riso, atenua o potencial de indagação das bases que sustentam a sociedade racista em que vivemos. Por outro lado, o riso, com seus inúmeros disfarces, consegue promover deslocamentos na ordem social.

A cena de abertura da obra, por exemplo, é carregada de humor. Este se deve ao uso de uma linguagem recheada de injúrias e insultos, tal como na linguagem do carnaval descrito por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Esta é a

³ DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. V. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 375-403.

⁴ DUARTE, 2011. p. 391.

benção risonha que autoriza a presença das personagens negras no texto. Xica corre pela casa com as calças do sargento nas mãos. Este, por sua vez, encontra-se seminu a persegui-la. Nesta “caçada”, o riso dilui o teor das palavras duras com as quais a escrava é tratada: “Aonde tu estás, homessa! Aonde estás tu, porqueira de negra? [...] Demônio de escrava! Cabeça de pau! Capeta do cão!”⁵. Consequentemente, três estereótipos saltam aos olhos do leitor nesta cena. Primeiro, a personagem é animalizada. Desdobrando a comparação aos porcos, ela tem sua capacidade cognitiva reduzida, de maneira a reproduzir o senso comum à época em relação ao negro. A “porqueira” aponta para uma comparação perniciosa, pois a Xica é equiparada à sujeira. Boa parte da fortuna crítica à respeito dos estereótipos de negros já denunciou o percurso social que deriva da cadeia semântica aqui apresentada, pois a sujeira aponta para pobreza, a qual aponta para “a cor” da pobreza. Em terceiro lugar, o texto repete o estereótipo “negro-demônio”⁶, conforme definição de Domício Proença Filho⁷.

Esta demonização do negro aparece em outro momento: “também dizem que, na cama, o diabo da negra vira Satanás em pessoa!”⁸, cochichava a filha do mestre Querino, ao se referir ao *modus operandi* com o qual Xica conquistara João Fernandes. Nesta cena, a filha do mestre, Dona Hortênsia e o pároco discutem as artimanhas usadas pela negra. O trato pejorativo, neste caso, emana como desforra à mobilidade social da negra ao custo de seu próprio corpo. Além disso, o trecho acima estabelece uma perniciosa vinculação do afrodescendente ao extremo apetite sexual, e esta vinculação será insistentemente reiterada. Este apetite sexual deriva do baixo corporal como procedimento constitutivo do romance. Por isso destacamos aqui as descrições físicas da personagem.

Xica é majoritariamente descrita por meio de suas características físicas: “peitos carnudos, cheirosos, rombudos em acolhedora cordialidade”⁹. As características psicológicas ficam para secundário plano e, mesmo assim, de alguma forma ainda se ligam aos atributos físicos. A astúcia de Xica se deve, na lógica do livro, unicamente a suas habilidades sexuais, como fica bem evidenciado em cena onde Zezé, filho do sargento, e Xica se “escondem” no porão da casa onde viviam. Ali, o jovem cedia aos desmandos carnavais de sua parceira, a qual se utilizava destes artifícios para obter informações sigilosas do moço. “E Xica gostava de ser bem mordida [...]. Fazia o que o moço pedia e o moço imbricava prazer com aflição em reza

⁵ SANTOS, 1976, p. 9.

⁶ Este deve ser vigiado de perto, ter sua liberdade retraída, pois é capaz de instabilizar a ordem e as relações sociais. Eis, portanto, o diapasão que afina as notas representativas do negro nas páginas iniciais do romance.

⁷ PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira: de objeto a sujeito” In *Estudos Avançados*. n. 50. vol. 18. 2004. p. 161-193.

⁸ SANTOS, 1976, p. 137.

⁹ SANTOS, 1976, p. 20.

maluca. Mas era tão bom!...”¹⁰. O curioso comentário do narrador, o qual julga as emoções da personagem, reflete o lugar externo de enunciação não somente da voz que preside o texto, mas do próprio negrismo romanesco.

O texto associa a disposição à volúpia com a origem africana. Há a comparação exagerada da “raça africana” ao estrume. Aqui, creio não haver dúvidas da posição do projeto literário: um discurso bem humorado, é verdade, mas recheado de racismo. Vejamos mais um exemplo:

Sem deixar vão para que o contratador terminasse de comer seu bocado de frango, abraçou-se-lhe asfixiantemente ao pescoço e, empurrando a mesa com o pé, fez com que os dois rolassem para o tapete: já suas mãos em pleno exercício de excitação, com a singular habilidade trazida no sangue, e desde muito cedo despertada sozinha, para fazer transbordar o instinto africano, tremendamente privilegiado no se renovar indefinido a cada extenuação, coisa que só ela sabia transformar em labareda de fogo¹¹.

Qual o sentido profundo de toda esta exposição acerca da sedução? Na minha leitura, ao narrar diversas “subversões” da personagem, o texto dissimula o segundo nível interpretativo: o afrodescendente aqui só tem como arma o próprio corpo. O texto trata a mulher negra a partir de seus atributos físicos. A animalização também ocorre com frequência. Tudo isso ampara-se no riso como elemento dissimulador da seriedade do discurso, o qual atenua os estereótipos, ao menos em minha leitura do projeto literário de Felício dos Santos. Impensável, eu diria, em Júlia Lopes de Almeida, cuja chave de leitura abre outras portas.

O romance *A casa da água*, de Antonio Olinto, é digno de mérito por ser a primeira obra da literatura brasileira a abordar o retorno de brasileiros à África. Outros temas ganham relevância, como a construção positiva de personagens negras, as quais exercem funções ligadas ao campo da intelectualidade; a viagem pelo Atlântico, em caminho inverso à diáspora; as contribuições do Brasil para a sociedade da Costa do Ouro; e os intermitentes laços entre as duas partes do oceano são, a meu ver, os mais importantes¹².

¹⁰ SANTOS, 1976, p. 14.

¹¹ SANTOS, 1976, p. 92.

¹² As primeiras gerações de retornados traziam de seus territórios de “origem” – o Brasil em especial, mas as Américas de maneira geral – tecnologias não existentes ou pouco utilizadas no continente africano, como foi dito. Da primeira geração a que nos referimos, os homens logo se tornaram construtores, comerciantes, vendedores de escravos, marceneiros, transportadores, mineradores, agricultores e professores. Já as mulheres foram modistas, lavadeiras, comerciantes, cabeleireiras e professoras, o que aponta leve desvio em relação às imagens de mulheres negras correntes à época. Ratifica a postura do autor brasileiro o seguinte trecho: “a mãe [Epifânia] começara a coser para fora, fazia vestidos para Dona Zezé, para a mulher de Seu Alexandre, a de Seu Costa, suas roupas eram elogiadas, punha enfeites como no Brasil, usava rendas em batas e anáguas, o dinheiro

No caso específico do romance, embora haja um mosaico de personagens e funções exercidas pelas negras, o autor escolhe focalizar a vocação política de Sebastian e a vocação empreendedora de Mariana¹³, assunto deste nosso trabalho. A opção de destacar esta personagem ligada ao campo da intelectualidade e do sucesso financeiro por si só contrasta com a imagem corrente das personagens negras na literatura brasileira. Conforme pontua Alcione Amos, quando os europeus estabeleceram definitivamente as colônias da Costa do Ouro em fins do século XIX, os afro-brasileiros, devido à ênfase dada à sua educação pelas gerações anteriores, estavam habilitados a entrar no mercado local¹⁴.

Os contatos e ressonâncias entre os espaços brasileiro e africano são elementos propulsores principalmente para *A casa da água*, texto em que o autor se afasta dos roteiros representativos de negros, tal como ocorre em nossa literatura. Um bom exemplo é a construção épica da personagem Mariana. Ainda criança, cruza o Atlântico juntamente com sua avó, Ainá, sua Mãe, Epifânia, e seus dois irmãos, Antônio e Emília. Eles seguem em busca de uma África existente apenas no campo da idealização da matriarca. Conseguem alugar uma pequena casa e, anos mais tarde, Mariana já bem crescida, auxilia nas tarefas de subsistência. É neste momento que ela começa a alterar a configuração econômica local e a própria sorte da família, devido ao seu espírito empreendedor. A personagem percebe a ausência de água potável em Lagos como oportunidade única para que ela pudesse construir um poço e vender água a todos de sua cidade. Mais que isso: Mariana percebe que a dificuldade logística de obtenção de água seria o diferencial para que todos da região se tornassem clientes dela, de modo que houvesse também a criação de uma espécie de monopolização do mercado. “De lá [Abeokutá] é que vinha a água para Lagos, a do canal era salobra, ninguém podia beber, vinha em potes e tinhas, de canoa, pelo rio Ogum, e todos iam apanhá-la numa ponta da ilha”¹⁵. A filha de Epifânia, então, passa a estudar sobre a

ajudava nas despesas, Emília e Antônio estudavam com um professor brasileiro que morava perto”. (OLINTO, 1975, p. 82).

¹³ Como dissemos anteriormente, a trajetória das principais personagens de *A casa da água* foram inspiradas em personagens históricas. Mariana se inspirou em Romana da Conceição, importante liderança brasileira em Lagos no período de que trata o livro. Manuel Emídio da Conceição, irmão de Romana, inspira Antônio, irmão de Mariana e Filho de Epifânia. A avó, Catarina (Ainá em África), sai do Brasil e retorna ao seu continente de origem e mantém o mesmo nome na ficção. Maria Cândio subsidia a personagem Maria Gorda. João da Rocha se converte em Seu Alexandre. Para mais detalhes, conferir OLINTO, 1980, p. 152-153. Por fim, vale considerar que Sebastian, no livro, recria a trajetória da personagem histórica Sylvanus Olympio (1902-1963), presidente do Togo assassinado com a participação dos antigos colonizadores. No livro de Olinto, o fictício Zorei opera como metonímia dos diversos territórios africanos em luta pela emancipação dos conquistadores europeus.

¹⁴ AMOS, 2007, p. 53.

¹⁵ OLINTO, 1975, p. 79

construção de poços, inicia pesquisa de mercado para analisar a demanda e aceitação do produto, procura profissionais qualificados para a estruturação do empreendimento.

Como não houvesse capital para o empreendimento, foi em busca de Dona Zezé, a qual operou como financiadora do empreendimento. O empreendedorismo¹⁶ de Mariana, mesmo que ela não se desse conta, gerava circulação da cadeia econômica, através da criação de fluxos de capital e serviços num cenário econômico ainda tímido e movido quase que exclusivamente pelos mercados de rua.

Para conseguir inovar, Mariana escapa ao enquadramento usual dos problemas e soluções já testadas pelas gerações anteriores. Este desafio a levou a planejar a sua ação e contabilizar milimetricamente os seus riscos. Alcançar uma profunda compreensão sobre a realidade em que atua é a primeira grande tarefa da empreendedora Mariana, pois se via impossibilitada de tomar como ponto de partida a “tradição cultural” e não havia “posição a recorrer”¹⁷. Segundo Schumpeter, a inovação requer verdadeira obsessão, sentimento que Mariana ostenta durante toda a narrativa.

Mariana encontrou diversos entraves por parte dos poderes coloniais e das populações africanas. Conseguiu negociar com ambos, mesmo tendo que abrir mão de algumas ações empreendedoras. Para ela, tratava-se da ameaça representada por novos empreendimentos e que competiriam com os antigos que desfrutavam da mesma posição, sendo que no âmbito da concorrência capitalista a tendência é de que as inovadoras eliminem as antigas. Foi assim com o comércio de água, que acabou eliminando a cadeia de transporte de água potável de Abeokutá; com a abertura das lojas, que modificou a cadeia de construções e hábitos de vida; e com a sua empresa de importação e exportação, a qual consolidou hábitos brasileiros na Costa do Ouro.

Mariana também inova ao se dedicar à construção civil. O estilo das casas construídas pelos artesãos brasileiros comandados por ela recriava geralmente a arquitetura colonial baiana: sobrados pintados em cores vibrantes, com detalhes arquitetônicos, como as esquadrias das portas decoradas e uso de colunas esculpidas. Suas casas de dois andares, como aquela em que a personagem morava na rua Bangboshe, davam sensação de amplitude em comparação ao estilo de construção local, sempre em um único andar. Segundo Alcione

¹⁶ Empreendedorismo é um neologismo derivado da livre tradução da palavra entrepreneurship, sendo utilizado para designar os estudos relativos ao empreendedor, seu perfil, suas origens, seu sistema de atividades, seu universo de atuação. (Cf. DOLABELA, Fernando. Oficina do empreendedor. 6 ed. São Paulo: Cultura, 1999, p. 43). A palavra empreendedor é utilizada para designar principalmente a pessoa que se “dedica à geração de riqueza, seja na transformação de conhecimentos em produtos ou serviços”, seja na “geração do próprio conhecimento”, isto é, na “inovação em áreas como marketing, produção, organização”.

¹⁷ SCHUMPETER, 1985, p. 63

Amos, no século XX, estas casas, conhecidas como “Casas Brasileiras”, foram adotadas pela nova classe média africana¹⁸. Até mesmo os brasileiros mais humildes, aqueles que ganhavam a vida como artesãos e eram dependentes dos grandes senhores locais, como Jean da Cruz e Ricardo, residiam em casas superiores às daquelas da população nativa.

O negrismo de Olinto, pois, cria uma personagem negra que obtém sucesso financeiro e importância local e, como encena o romance em momentos posteriores, continental e mundial. Creio que esta postura incide diretamente na elevação da estima do sujeito negro (brasileiro ou africano) ao criar-lhe, no plano da metaficção, a expectativa de uma trajetória de sucesso, ao contrário das imagens socialmente estabelecidas pelo racismo.

O romance negrista, portanto, constrói uma trajetória de sucesso de uma determinada personagem negra, Mariana, bem como valoriza seu coletivo, refutando imagens negativas.

Em busca de conclusões

A partir destas análises, pode-se pontuar que a autoria feminina traz impactos significativos para o negrismo. Em primeiro lugar, trata-se de uma linhagem tipicamente masculina. Nela, encontramos a precursora Júlia Lopes de Almeida e suas incursões valorizadoras do negro. Depois disso, a condição e o ponto de vista masculino fazem do negrismo uma linhagem falocêntrica, mesmo havendo exceções como é o caso de Antonio Olinto. Do ponto de vista dos perfis de personagens femininas construídos nesta linhagem podemos afirmar que vão do empreendedorismo, passando pela coragem até os estereótipos mais repetitivos em nossa literatura. Aqui gênero e cor da pele se fundem em uma linhagem que majoritariamente não esconde o seu lugar de enunciação. Há tentativas de fuga, é certo. Por outro lado, resguardando as exceções, há continuidade com o falocentrismo ainda. Assim, não seria demasiado afirmar que a autoria e as representações de personagens femininas são instâncias possíveis e suficientes para denunciar o negrismo no romance brasileiro como projeto predominantemente masculino.

¹⁸ RAMOS, 2007, p. 105.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A família Medeiros**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

AMOS, Alcione Almeida. **Os que voltaram** – a história dos retornados afro-brasileiros na África Ocidental no século XIX. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

BAKHTIN, Mikhail . **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto da obra de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo**. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

OLINTO, Antônio. **A casa da água**. 2 ed. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

SANTOS, João Felício dos. **Xica da Silva**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SCHUMPETER, Joseph. **A teoria do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1985.

SOUZA, Florentina da Silva. Afrodescendências em **Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CLARICE LISPECTOR: A LITERATURA E O IRREPARÁVEL

Luiz Lopes* (CEFET-MG)

Mas é a mais primeira alegria. E só esta, enfim, enfim! é o polo oposto ao polo do sentimento humano-cristão. Pelo polo da mais primeira alegria demoníaca, eu percebia longinquamente e pela primeira vez – que havia um polo oposto.

Clarice Lispector

A tentativa de aproximar-se de um texto de Clarice sempre me parece, depois de anos de contato com sua ficção, uma tarefa fadada ao fracasso. Esse fracasso se deve ao fato de sua escrita ser engendrada para falhar e, portanto, exigir do leitor essa postura de também fracassar. Se todos os leitores de Clarice estão fadados ao fracasso, abre-se assim uma perspectiva maior de entrada em seu universo. Não importa o caminho que se percorre e tampouco o lugar de entrada: todos de “alma já formada”¹ sairão no mesmo ponto, querendo ou não, eles voltarão com o silêncio, mas arrisco dizer que esse silêncio faz pensar². E é justamente desse ponto que partimos para falar da obra de Clarice Lispector hoje. Antes de tudo é preciso dizer que seus textos são exercícios do pensamento³. Sua literatura possui como força maior a potência de fazer pensar. Trata-se de uma literatura pensante, como muito bem definiu Evando Nascimento⁴, o que significa que sua obra não é uma literatura filosófica, mas uma literatura que, por outros caminhos, exerce a capacidade de agenciar um pensamento⁵.

* Professor de Língua Portuguesa, Literatura e Cultura no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG. luizlopes@gmail.com.

1 LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 95.

2 “Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela”. (LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 174).

3 “Há, portanto, um pensamento da literatura. A literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação de possíveis”. (COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 52).

4 Cf. NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

5 NASCIMENTO, Evando. Clarice: literatura e pensamento. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Jan-mar. Nº 128 – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Num momento em que estamos próximos de completar 40 anos da ausência dessa escritora no cenário brasileiro e mundial, eu me pergunto o que ainda sua obra tem a nos dizer, o que ainda a torna tão presente. E a resposta mais imediata e ruminante que encontro é a de que os textos de Clarice ainda são contemporâneos⁶, ou ainda dizem muito às gerações que aqui estão e às gerações vindouras. Dizem muito porque são antes de tudo esse exercício de pensar. Não se trata de um pensamento qualquer, mas de um pensamento da afirmação do *aqui* e do *agora*, da asseveração dessa vida terrena, que é aquela que nos foi dada a experimentar⁷. Em cada texto de Clarice, encontramos de diferentes modos essa abertura para pensar, agir e afirmar a existência em sua parcela de dor, mas também em sua quantia de alegria.

Nesse sentido, podemos dizer que um dos temas de Clarice é justamente o pensamento do irremediável, que em sua ficção tem muitos nomes: às vezes, se diz irreparável, inexpressivo, outras vezes, neutro, *irredutível*, etc. Num dos trechos de *A paixão segundo G.H.* a narradora, depois de ver a massa insossa da barata que havia sido pressionada no vão da porta, diz o seguinte:

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome servia, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos da abóboda tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma nudez vibrante. A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando – nome ou pessoa – perdesse a transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco do seu corpo: eu só via fatos e coisas. Sabia que estava no irredutível, embora ignorasse qual é o irredutível.⁸

A experiência de G.H com a barata a coloca frente ao real e sua “nudez vibrante”, num estado de pensamento que acolhe a imanência de cada coisa. Não é possível mais pensar a partir do modelo metafísico, mas, ao contrário, exige-se o encontro com os fatos e com as coisas, por meio do factível, do irredutível, do irreparável caráter do mundo. Essa mesma constatação aparece de diferentes modos em outros textos de Clarice, como nos romances *A maçã no escuro*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e nos textos curtos “Amor”, “Perdoando Deus” e “Morte de uma baleia”, para citar apenas alguns. Em cada um esse caráter irreparável aparece como uma espécie de revelação com a qual as personagens devem se debater. O irreparável em Clarice seria o oportuno mundo em sua força e imanência se

6 AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **Nudez**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

7 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

8 LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 95.

descortinando por meio de sua própria superfície. Cabe ao homem dizer sim ou não para esse mundo que se apresenta tal como ele é.

Em seu livro *A comunidade que vem*, Giorgio Agamben, ao falar da categoria do irreparável, observa que “irreparável significa que elas [as coisa] são consignadas sem remédio ao seu ser-assim, que elas são, antes, precisamente e somente o seu *assim*”⁹. Posteriormente, o filósofo italiano relaciona esse ser das coisas, essa irreparabilidade do que existe, ao *sim* nietzschiano e afirma que o *assim* das coisas se ajusta ao *sim*, já que este “é dito não simplesmente a um estado de coisas, mas ao ser *assim*”¹⁰. Existe, portanto, em Agamben e na sua discussão sobre o caráter irreparável do mundo, uma relação direta com o *amor fati* nietzschiano. Para Nietzsche, o *amor fati* seria a capacidade de ver o mundo por outro polo, por meio de uma visão que abala os fundamentos do pensamento cristão. Se, como o filósofo alemão salienta, “a decisão cristã de achar o mundo feio e ruim, tornou o mundo feio e ruim”¹¹, o pensamento trágico do qual ele deseja ser um porta-voz é aquele que permite a golpes de martelo destruir essa perspectiva e inaugurar uma outra que acolhe o mundo tal como ele se apresenta ou, para dizer com Agamben, que é capaz de perceber as coisas “entregues sem remédio à sua maneira de ser”¹².

Em diálogo com esse pensamento que enuncia o irreparável, mas, sobretudo, num universo muito particular, Clarice Lispector fala em seus textos da capacidade de chegar a outro polo, que ela, assim como Nietzsche e mais próxima dele do que de Agamben, também diz ser oposto ao humano-cristão. É nesse espaço outro em que surge uma alegria demoníaca, profana, irreparável, a partir da qual é possível dizer sim para o fato de que “irreparáveis são os estados de coisas, como quer que eles sejam: tristes ou leves, atroz ou felizes. Como tu és, como o mundo é – isso é o irreparável”¹³. O conto “Amor”, publicado em *Laços de Família*, ainda na década de 1960, é um exemplo dessa perspectiva do irreparável na ficção clariciana, se tomamos aqui como objeto de análise seus textos curtos.

Nesse texto, Clarice narra a história de Ana, uma singular dona de casa que vive em função dos filhos e do marido. Acostumada com as tarefas cotidianas que uma casa exige, ela

9 AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 43-44.

10 AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 96.

11 NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 151.

12 AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 96.

13 AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 83.

acaba por abafar seus desejos mais profundos e até chega a se esquecer do mundo que não se circunscreve apenas aos filhos e marido. Se a vida pode ser feita pela mão do homem, como diz o narrador do conto, Ana se limita a sentir a raiz firme das coisas¹⁴, isto é, a relegar seu desejo artístico apenas para fazer os dias realizados e belos no seio de uma família de classe média que não se comunica com a crueza, com o irreparável caráter do mundo lá fora.

Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo espanto – ela o abafava com mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranquila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.¹⁵

Essa aparente afirmação e esse aparente desejo pela ordem, pela imobilidade e pela repetição dos dias fechados no ambiente doméstico, são colocados em xeque quando Ana sai para fazer compras numa tarde e toma um bonde. Dentro do bonde, ela observa um homem parado no ponto. Ao constatar que esse homem era cego e mascava chicletes, pela primeira vez, o narrador do conto coloca o leitor diante de uma imagem de desconforto mais potente da personagem. A mesma mulher que sabia deixar tudo organizado e repetir sempre as mesmas tarefas, se vê lançada com susto e asco diante do irreparável. Assim como G.H., que se depara com uma barata, e as mulheres das crônicas “Morte de uma baleia” e “Perdoando Deus”, Ana se encontra com o irredutível, o próprio real, a crueza e crueldade de um mundo que precisa ser visto tal como ele é, em sua alegria, em sua dor, naquilo, enfim, que ele tem de mais factível: o seu ser *assim*.

Ao ver o cego, Ana encara o caráter irreparável do mundo. A personagem percebe o aspecto *periclitante* da existência, apreende aquilo que o ambiente doméstico havia abafado, a saber, o fato de que existe por trás do nosso desejo de ordem, de morte, de consumo, um mundo de coisas que são o próprio mal-estar do mundo, aquilo que não pode ser controlado, o próprio indomável movimento do vir-a-ser. O cego que mascava chicletes desencadeia uma crise que explode dentro de Ana. É por meio dessa tensão que a personagem experimenta uma náusea doce. Mesmo que ela tenha durante tanto tempo cuidado para que a vida não

14 “No fundo, Ana sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera”. (LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 20).

15 LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 20-21.

explodisse, a imagem do irreparável que a obrigava a ver aquilo que era estranho e, sendo estranho, era também suave¹⁶.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicletes mergulhava o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçaram os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.¹⁷

Diante da imagem do cego, Ana precisa acolher todo um universo de coisas irreparáveis. Ela precisa acima de tudo ser capaz de dizer sim a esse novo mundo que se descortina em presença dela, ou voltar para aquele terreno firme do qual ela nunca havia saído. Como se tivesse saltado no meio da noite de um bonde, e perdida de certa forma de si mesma, sem chão, sem orientação, e entregue ao caos, entregue à desorientação desse mundo que é puro movimento, a mulher vai ao Jardim Botânico e perde-se mais uma vez. É no jardim que ela, fascinada, sentirá novamente nojo, mas é nesse espaço que ela poderá experimentar de modo ruminante a crueza do mundo, o fato de que cada coisa que existe existe em estado irreparável.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. [...] Como a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.¹⁸

Se no início do conto, é dito que tudo que existe no seu universo doméstico existe porque ela assim o quis, depois da experiência de desorientação e crise, ela decide também dizer um sim incondicional para esse novo mundo. Ainda que tenha medo, Ana desvenda uma nova forma de amor, o *amor fati*, que Nietzsche diz ser essa capacidade de cada vez mais dizer sim ao mundo que nos cerca. O amor do título, que era o sentimento de uma mulher em relação aos filhos e ao marido, um amor ao lar, amplia-se para o amor que uma mulher pode sentir pelo mundo todo, aludindo a outro texto de Clarice, poderíamos falar aqui de um amor de uma mulher que toma conta do mundo, do mundo todo. Ao falar do *amor fati* não podemos

16 “Tudo era estranho, suave demais, grande demais”. (LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 24).

17 LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 22-23.

18 LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 25.

pensar numa postura passiva, mas, ao contrário, numa atitude de saber olhar, de criar o mundo a partir de uma atitude afirmativa, que não pretende excluir o componente de náusea que está implícito em toda existência humana. Esse olhar do homem afirmativo é capaz de apreender as coisas de soslaio¹⁹, assim como Ana faz ao ver o cego. Em suma, o mundo só pode ser visto de modo alegre se o exercício do olhar se faz de esguelha para que o real não seja recusado, mas também não seja capaz de nos destruir com sua atrocidade.

É isso que Nietzsche diz no belo aforismo 276, que abre a quarta parte de *A gaia ciência*:

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado em suma: quero ser algum dia, apenas alguém que diz Sim!²⁰

A literatura de Clarice parece sempre colocar em questão esse acolhimento do lado problemático da vida. Na ficção da escritora brasileira, o mundo aparece a partir de sua alegria, mas também reclamando sua parcela constitutiva de dor. Existir é ir ao encontro simultaneamente da dor suprema e da esperança suprema, e é isso que pode fazer de um homem um ser heroico²¹. Nesse sentido, se há um heroísmo em Ana é justamente sua capacidade de, ao se desorientar, tentar acolher a dor do mundo. Sair do amor doméstico que colocava tudo como estático e morto e passar ao amor do mundo, que se apresenta como eterno vir-a-ser, como o indomável, aquilo que quando for perdido (ou mesmo antes) será irreparável. A personagem vê o cego, mas deixa-se afetar também por aquilo que na verdade a olha a partir da escuridão. Para dizer ainda de outro modo, é como se ao ver e ser vista, Ana chegasse ao “momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha”²². Em suma, Ana sente nem o excesso de sentido, nem a ausência de sentido²³ e, ainda assustada, percebe que “o segredo para colher da vida a maior fecundidade e a maior fruição é: *viver perigosamente*”.²⁴

19 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 202.

20 NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 187-188.

21 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 185.

22 DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 77.

23 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 77.

24 NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 192.

Viver de modo perigoso significa acolher esse mundo irreparável, que Ana sente ser seu, ainda que seja sujo e perecível; ainda que seja da ordem do efêmero. É por constatar esse perecimento do mundo que a personagem passa a amar, fascinada e com repulsa. Ama, mas talvez desconfie que o nojo significa o acesso àquilo que Nietzsche dizia ser um *saber trágico*, o fato de que tudo é provisório. É por isso que ela diz baixo que a vida é horrível ao voltar para casa e encontrar o filho. Mesmo que ela volte para o espaço doméstico, que representou até então toda a ordem e a busca por uma eternidade que não existe, ela volta com o olhar alterado, volta com a sensação de que a vida é indomesticável. Ana agora “amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo”²⁵.

A escrita de Clarice parece ser esse testemunho de que o mundo é irreparável, testemunho de um paradoxo e de uma aporia: o mundo não pode ser outro, mas queremos e precisamos criar outro mundo para afirmar o próprio real tal como ele é em seu assim. Diante do aspecto mais precário da vida, percebemos que podemos ter uma atitude de criação em relação às coisas. Os fatos e cada ocorrência que existiu não mudam, mas podemos modificar a forma como vemos o factível. O conto “Amor” é, a partir de certa perspectiva, isto, a história de uma mulher que ousa ver o mundo como algo novo, indomável, que não pode ser suprido e que, quando não existir mais, também será uma perda irreparável. Clarice fala desse ver, interpretar, valorar, que significa sempre inquietar o olhar. Como disse Didi-Huberman, “ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor”²⁶.

Com Clarice, aprendemos que irreparável é o fato de que por enquanto estamos todos aqui e é possível ver o mundo, dizer *sim* à literatura, à vida, ao amor.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **Nudez**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

25 LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 26.

26 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 77.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

NASCIMENTO, Evando. Clarice: literatura e pensamento. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Jan-mar. Nº 128 – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A MODA NOS JORNAIS OITOCENTISTAS SÃO-JOANENSES: POR UM POSSÍVEL EXERCÍCIO DA OPINIÃO FEMININA

Máira Fonseca *

O Mentor das Brasileiras foi um periódico publicado na Vila de São João del-Rei entre os anos de 1829 e 1832. Como o sugestivo nome indica, trazia entre seus objetivos primordiais a formação de seu público alvo, as mulheres. De conteúdo diversificado, não perdia de vista tal objetivo que aparece escrito e reafirmado em vários números do jornal. Sua posição política marca o lugar da mulher e a importância de sua educação e instrução no que se refere a seus papéis de mãe e esposa e ao que isso representaria para a Nação.

A construção de uma “pátria civilizada” era uma questão bastante abordada nesse e também em outros periódicos oitocentistas que circulavam na região de São João del-Rei. Com a intenção de construir a tão sonhada pátria nos moldes da civilização europeia, o papel da mulher na educação e formação dos filhos era de reconhecida importância.

Entre tantos temas abordados no jornal *O Mentor das Brasileiras*, a moda marca presença na maioria dos números editados. Talvez isso se deva a uma estratégia usada pelo periódico para que mais mulheres o lessem. Adelaine LaGuardia Resende em “O Mentor das Brasileiras e a resistência feminina na ordem nacional oitocentista” destaca a resistência do discurso do jornal em relação à moda que é apresentada como “um mal a ser combatido”, “uma frivolidade” (p. 3). Embora o jornal se utilize desse mesmo discurso para alcançar seu público leitor.

É a pesquisadora ainda quem destaca o receio do jornal em relação ao que a moda poderia representar no que se refere ao processo de autonomia feminina, um modelo de mulher que não era exatamente o ideal propagado pelo jornal.

Se para *O Mentor* a moda era considerada “frívola, pródiga e ociosa”, era algo a ser combatido, parece importante buscar possíveis respostas para algumas perguntas como: De que maneira a moda era abordada no jornal? Como se dava a participação feminina no periódico? Como essa participação era vista?

A MULHER E A MODA

* Graduanda do Curso de Letras do IF Sudeste MG/Campus São João del-Rei, bolsista de Iniciação Científica no Projeto: “Mulher Impressa: nos rastros da letra”, coordenado pela profa. Kelen Benfenatti Paiva. mairafonseca@gmail.com

A moda, assim como as dicas de beleza, como já foi dito, foi uma das maneiras pelas quais o periódico tentou alcançar de fato seu público-alvo, as mulheres. Tais dicas e conselhos, contudo, foram inspirados nas mulheres francesas, que para *O Mentor* ofereceriam mau exemplo às brasileiras, principalmente por serem representantes do estrangeiro.

O jornal, preocupado com a educação da mulher, raras vezes permitia a participação delas, como destaca Mônica Jinzenji em “Leitura e escrita femininas no século XIX.”: “Em *O Mentor das Brasileiras*, cujo conteúdo veiculado possibilita classificá-lo como noticioso e de variedades, escritas atribuídas à autoria feminina totalizam 56 das 1.024 páginas, o que representa 5,4% do volume total do conteúdo impresso.” (JINZENJI, 2012)

Apesar de restrita, a participação feminina se fazia por meio de publicações destinadas ao leitor. Em uma passagem, *O Mentor* traz a conversa entre duas modistas, que se mostram insatisfeitas com as limitações de suas liberdades:

E não teremos nos razão das censuras, que nos fazem na simples mudança das formas de nosso traje? Não gostao os homens tanto de que na Constituição do Estado tenha o Art. 174 para fazerem as mudanças que querem na forma de seo Governo? Como pois nos querem vedar, que não tenhamos também o nosso Art. 174 na Constituição das modas? Não, minha amiga, não consintamos em tal proibição; a natureza dà a todos o gênio variável; a diversidade do sexo he huma circumstancia meramente accidental; para que pois seremos nos sos censuradas de gênio vario, se esses que de tal nos censurao cahem no mesmo defeito? Reflecta se como elles procedem naquillo, que tem o império; veja se as diversas formas de governos, que eles querem estabelecer, veja se as variedades de leis que sahem dessas Assembléas; note se a multiplicadas providencias que descem dos Tribunaes, que embaraço humas as outras, e os subtidos nem sabem à quantas andao; e não poderemos nos chamar à isto também reformas à moda, ordem à moda, e Leis da moda? (*O Mentor*, n.117, 1832, p. 922-923)

As mulheres usam estratégias para discordar do jornal, dentre elas a reivindicação de um espaço seu. No trecho acima, elas argumentam que se aos homens é dado o direito à política, que a elas seja dado o direito à moda. Tal reivindicação parece interessante, pois nos leva a pensar a moda como um possível exercício da voz em um meio em que as mulheres não podiam falar.

Em outra edição de *O Mentor*, uma mulher, contrariando o que era comum na época, assina uma carta dirigida ao redator, expondo-se nas páginas do jornal:

Se temos direito às virtudes, direi com este esclarecido Escriitor, porque não teremos igual direito ao elogio? a estima pública he de quem a sabe merecer; como pois roubar-se nos indistinctamente a sua doçura? ... vossa altiva vaidade incessantemente se occupa de encher a terra de estatuas, de mausoleos, e de inscrições, para procurar, se he possivel, eternisar vossos nomes, e viver ainda quando já não existir mais, vos nos condenareis à viver ignoradas? Vos quereis que o

devido e hum eterno silencio seja a nossa partilha? Não sejais nossos tirannos em tudo; dai que nosso nome seja prensado algumas vezes fora do estreito recinto em que vivemos; soffrei que o reconhecimento; ou o amor o grave sobre o tumulto em que devem repousar nossas cinzas; e não nos priveis d'essa estima publica que depois da estima de nos mesmas he a mais doce recompensa do bem fazer. ... Perdoe, Sr. Redator, tanta impertinência, e creia que com particular estima sou de v.m. respeitadora e criada Maria Magdalena Felizarda de Mello (*O Mentor*, n. 112, 1832, p. 884-885)

A clara manifestação de insatisfação pela condição social da mulher na sociedade e seu silenciamento nas letras pode ser apreendido nas palavras da leitora do jornal. O que, de certa forma, reforça o desejo de participação feminina na vida pública, na imprensa, nas letras. Mostra ainda como a carta foi também um veículo para expressar publicamente as opiniões das mulheres em um momento tão desfavorável à sua participação na sociedade.

Em outra carta, a insatisfação feminina se deve ao discurso de restrição à moda. Nela, uma leitora escreve:

Sim, todos querem o santo para si, e o diabo para os outros.... he certamente deplorável a nossa sorte . . . os homens tem arrogado á si todos os direitos; enquanto filhas somos subordinadas á nossos pais, cuja única vontade serve de Lei porque somos regidas; se acaso não temos vocação ao Estado conjugal, o Claustro medonho he a nossa sepultura em vida; alli somos opprimidas [...], se o throno conjugal he o nosso destino, que milhares de vezes somos antes tratadas por bárbaros maridos não como companheiros amáveis, mas como escravas abjectas? e ainda neste estado a Senhora que se diz o mais feliz, não passa de huma ventura medíocre relativamente à dos homens; não lhe he dada liberdade alguma se não na administração de objectos domésticos, e nestes mesmos tem os homens tal e qual ingerência; aquelle quer que a família se governe segundo os seus dictames, outro não soffre que o arranjo interno se faça pela determinação da Senhora, e todos mais ou menos gostão de interferir nestes negócios da casa; ainda isto não he o mais; elles exercem esta influencia com hum certo ar de soberania, que sempre irrita o nosso soffrimento; em fim o estado Social no que respeita ao nosso sexo precisa também de suas reformas; cuidemos pois com mais seriedade neste particular; por minha parte estou resolvida a não me desabafar unicamente com a profusão das modas; tomaremos medidas mais sérias...” (*O Mentor das brasileiras*, n.117, 1832, p. 923)

Neste caso, a mulher se posiciona contra as opiniões do periódico de que a moda seja um tema sem importância e mostra seu descontentamento diante da submissão que elas têm sobre seus pais e esposos, se propondo até em “tomar medidas mais sérias” no que diz respeito a participação da mulher na sociedade. Novamente o que se percebe é uma insatisfação em relação ao papel social atribuído às mulheres e sua real condição na sociedade da época.

Essa condição social das mulheres criticada por algumas delas nas páginas do jornal também está presente quando o assunto é moda. No artigo “Deosa Caprichosa: a mulher, a moda e o discurso nacional em o *Mentor das Brasileiras*” lemos: “as mulheres deveriam se

ocupar de cousas mais necessárias à vida, cumprindo enquanto Esposas e Mães na lida diária dentro de casa, seja cozinhando ou cosendo”(Adelaine LaGuardia Resende,Pág. 2). Tal construção do discurso faz oposição à moda, afinal, se as mulheres se dedicassem aos assuntos da moda, elas poderiam deixar de cumprir esse papel, comprometendo os valores tradicionais estabelecidos na época. Por outro lado, é através da moda e do luxo “que as mulheres agradavam os homens”, elas assim o faziam pela beleza, “”natural propensão de agradar o homem pela “formosura, e vantagens exteriores”. As restrições à moda nos jornais se devia principalmente ao fato de estar diretamente ligada a uma cópia das nações estrangeiras, principalmente a moda parisiense. Para os homens, a preocupação e os gastos com a beleza era um desperdício, pois com a moda, a mulher acabaria com as riquezas conquistadas por eles. Uma leitora do jornal, usando pseudônimo “Amiga do gosto”, argumenta sobre o comércio destinado ao público feminino:

Verdade he que o luxo e as Modas forão sempre o alvo da Crítica dos filósofos: mas estes ataques não poderão prevalecer ainda contra a força irrepitivel do costume: porque o costume he a principal base da opinião publica. He certo que o Luxo e as Modas tem os seus inconvenientes mas também produzem grandes vantagens, promovendo os progressos das Artes, e fomentando diferentes ramos da industria que fazem subsistir muitos milhares de indivíduos, que a impossibilidade de se entregarem à cultura da terra reduziria à ultima miséria. (*O Mentor das Brasileiras*, 1930, p.182-183)

Na visão desta leitora, a Moda e o Luxo ainda que tenham “seus inconvenientes” poderiam trazer vantagens para a sociedade e progresso no que se refere à arte e à indústria.

É justamente pela influência causada pela moda, vinda da Europa, que *O Mentor das Brasileiras* tentava combater o que chama de exagero, uma vez que a cultura europeia estava “invadindo” nossos hábitos e prejudicando a educação do “bello sexo”.

O que fica evidente depois de todos os dados pesquisados é que, mesmo de maneira contida, as mulheres fizeram com que sua participação aparecesse nos jornais. Mulheres que antes ficavam restritas a sua função de mães e educadoras dos próprios filhos, por meio da moda começaram a exercer opinião e, de certa forma, passaram a ter voz. Suas insatisfações em relação ao papel social que lhes eram atribuídos timidamente começaram a ser manifestados. Inicia-se através desses periódicos, o primeiro de muitos passos que seriam tomados futuramente para a autonomia feminina.

REFERÊNCIAS

JULLIO, Kelly Lislie; FONSECA, Thaís Nívia de Lima e. **O corpo como instância educativa: o bello-sexo no discurso oitocentista são-joanense**. Disponível em: <http://www.fae.ufmg.br/portalmineiro/conteudo/externos/3cpehemg/congresso/textos_pdf/Tema%204%20-%20G%C3%AAnero%20e%20etnia/O%20corpo%20como%20inst%C3%A2ncia%20educativa.pdf> Acesso em: 18 fev. 2014.

RESENDE, Adelaine LaGuardia. **O Mentor das Brasileiras e a resistência feminina na ordem nacional oitocentista**. Disponível em: <http://www.brasa.org/Documents/BRASA_IX/Adelaine-Resende.pdf> Acesso em: 18 fev. 2014.

RESENDE, Adelaine LaGuardia. **“Deosa caprichosa”: a mulher, a moda e o discurso nacional em o Mentor das Brasileiras**. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ADELAIN%20LAGUARDIA%20RESENDE.pdf>> Acesso em: 20 fev. 2014.

RESENDE, Adelaine LaGuardia .NEVES, Maria Alciene. **Moralidades: breve reflexão sobre a recepção de O Mentor das brasileiras**. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/MARIA%20ALCIENE%20NEVES%20-%20ADELAINE%20LAGUARDIA%20RESENDE.pdf>> Acesso em: 10 fev. 2014.

SILVA, Wlamir. ‘Amáveis patrícias’: O Mentor das Brasileiras e a construção da identidade da mulher liberal na província de Minas Gerais (1829-1832). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882008000100006> Acesso em: 10 fev. 2014.

JINZENJI, Mônica Yumi. **Cultura Impressa e Educação da Mulher**. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAEC-7D9PET>> Acesso em: 10 fev. 2014.

_____. **Leitura e escrita femininas no século XIX**. Cad. Pagu no.38 Campinas Jan./June 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332012000100013&script=sci_arttext#8b>. Acesso em 20 fev. 2014.

AS HORAS DA ALMA: REFLEXÕES SOBRE A POESIA DE YEDA PRATES BERNIS

Maria Inês de Moraes Marreco*

É pergunta recorrente, mesmo nos meios intelectuais: para que serve a poesia, ou para que serve um livro de estudos de poesia?

Leila Perrone-Moisés em seu livro *Inútil poesia* - e outros ensaios breves - lembra que em nossa sociedade tudo tem que servir para alguma coisa. E muitos pensadores, baseados num mundo regido pela lógica do mercado, concordam que a poesia oferece rendimento nulo, e na grande maioria das vezes é considerada supérflua, sem utilidade, angariando fama de transgressora, já que pode servir de antídoto para os males da sociedade moderna.

O propósito deste trabalho além de apresentar, de forma sucinta, o livro *Entressombras*, de Yeda Prates Bernis, pretende analisar a representação poética do tempo, do silêncio e da alma, das referências constantes aos elementos da natureza, com destaque especial para a água, testemunhos do passado e da construção da memória. Busca ainda, um horizonte mais vasto que abrace não só a poesia de Bernis, como também a sobrevivência da poesia de hoje. A autora compartilha com poetas contemporâneos as características marcantes da sua época: parece falar de si mesma, na comunhão com a natureza e na esperança de um mundo melhor, através de uma linguagem cuja imagem lírica nos faz ouvir vozes que transcendem o cotidiano.

Yeda Prates Bernis, poeta mineira, natural de Belo Horizonte, nasceu em 15 de julho de 1926, filha de Carlos Philinto Prates e Yolanda Queiroga Prates, viúva do jornalista Ney Octaviane Bernis, com quem teve três filhos. Fez o curso de Letras Neolatinas, no antigo Colégio Santa Maria, mais tarde PUC-Minas e o curso de Canto e Piano no Conservatório Mineiro de Música. Estreou na Literatura com o livro *Entre o rosa e o azul*, em 1967. Já publicou onze livros de poesia e um ensaio – *Anotações sobre Zen e Hai Kais*, em 1996. Alguns de seus poemas foram musicados por Camargo Guarniere e outros tantos, traduzidos para o italiano, inglês, espanhol, francês e húngaro. Dentre os prêmios e títulos que recebeu destacam-se: a Comenda Ordem do Cedro-Grau de Cavaleiro do Governo do Líbano, por seus textos sobre esse país; prêmio Cidade de Belo Horizonte, da Editora “O Cruzeiro”, Rio

* Mestre e Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC-MG, doutoranda em Literatura Brasileira pela UFMG e membro do Grupo de Pesquisa Letras de Minas, UFMG. Belo Horizonte – Minas Gerais – mimarreco@yahoo.com.br

de Janeiro (1967); da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1974; da Editora Veja, Belo Horizonte, 1979; da Editora Massao Olmo, São Paulo, 1983; da Editora Itatiaia, 1986; Menção Especial do Prêmio Jorge de Lima, 1995, Prêmio Alejandro José Cabassa e Medalha Auta de Souza, 2001, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro; Prêmio Olavo Bilac, da Academia Brasileira de Letras e o Prêmio Henriqueta Lisboa, “Obra Completa”, em 2013. É sócia correspondente da Academia Luziada de Ciências, Letras e Artes e pertence à Academia Mineira de Letras. Tem verbetes na Enciclopédia de Literatura Brasileira, de Afrânio Coutinho e Galante de Souza, Dicionário de Mulheres, de Hilda Agnes Hübner Flores, Mulheres em Letras, de Constância Lima Duarte e Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras, de Nelly Novaes Coelho.

Poetas como T. S. Elliot, Jorge Luiz Borges, Octávio Paz ou Haroldo dos Anjos entenderam que cada escritor tem seus precursores. Acreditavam que seus trabalhos poderiam transformar nossa concepção de passado e de futuro.

E Yeda Prates Bernis endossa tais opiniões. Em entrevista a mim concedida, ressaltou que tanto seu pai, amante da poesia, quanto Henriqueta Lisboa, ensejaram-lhe a releitura de poesias e poéticas da tradição, assim como a incentivaram a buscar significado nos poetas mais próximos de nós - o que não significa manter um sentido fixo no contexto em que foram criadas. Muito pelo contrário, o poema deve ser renovado e cada leitura, obedecendo à contínua mudança do tempo.

Isto explica a sobrevivência de poetas como Baudelaire e Whitman que, lidos pelos simbolistas, modernistas ou contemporâneos foram redimensionados, revitalizados e trazidos à tona, sendo colocados em novos circuitos de leitores e movimentando os quadros da história.

Antes de abordarmos o tema ao qual nos propomos – a poesia, é válido que se fale também sobre o livro, propriamente dito. *Entressombras* é composto de trinta e dois poemas que revelam o elemento claro-escuro, transmitindo a imprecisão do que se contempla. Yeda diz que sua poesia, às vezes, é considerada reduzida, sintética, mas preferimos considerá-la como poesia de lirismo econômico e límpida, como afirmou Maria Lúcia Simões na apresentação do livro, edição esmerada, entretecida de poesia reflexiva, amadurecida em comoventes passeios pelo cotidiano. Escolhido para respaldar este trabalho, *Entressombras* nos remete à claridade, ao sol, as cores, ao tempo e à natureza. Afirma a autora: “*Entressombras* me custou muito caro, não só financeiramente, como também pelo problema de vista que tenho.” Entretanto, quando perguntei a ela qual o seu livro preferido, embora hesitasse um pouco, afirmou:

Esse último, muito mais pela resposta que estou recebendo dele, do que por mim mesma. Por três vezes eu quis cortar a edição deste livro, por causa das dificuldades – não só com a vista como também com a tramitação dos poemas e consertos na poesia (pelo computador), apesar de lidar bem com o computador, hoje não enxergo e fiquei a mercê de segundos e terceiros, e isso me deu muito trabalho e muita

complicação. Pensei que o livro não merecia o esforço que estava fazendo. Mas o rapaz que estava fazendo a arte gráfica, o Marconi Drummond, estava tão entusiasmado que eu não tive coragem de desistir.

Lina Tâmega Peixoto ao analisar o primeiro poema “Entressombras”, que dá título ao livro, registrou:

... abertura do mundo lírico que levanta vôo e roça a realidade, refletindo, em sua trajetória, as imagens com que a Autora constrói sua sombra e sua claridade. O excesso de lembranças do passado como tempo presente, o agora, as horas da alma, aonde a melancolia vai-se alargando como um rio que se abandona às oscilações das margens e cujas águas cavam a profundidade do ser poético. (PEIXOTO, 2013, p. 13.)

Passemos, pois, à leitura dos poemas de Yeda, iniciando por esse poema:

Indesejada neblina
ofusca antiga visão.

Em espelho embaçado
traços difusos, sem cor.

Na entressombra do olhar
uma dúvida:

é folha soprada ao vento
ou passarinho a voar? (BERNIS, 2013, p. 23)

As imagens embaçadas pela neblina indesejada permitem-nos a inferência do desconforto que a visão comprometida da autora a obriga ao distanciamento do mundo real, preferindo o devaneio, e, no encanto de seus versos a celebração da vida, valendo-se da criação poética para suavizar o que se lhe apresenta doloroso e triste.

Uma pergunta que não quer se calar: Será Entressombras um autorretrato da alma poética de Yeda Prates Bernis, que enfrentou, ao longo da vida, obstáculos, alegria e tristeza, perdas e ganhos?

Pensem então na Yeda “artesã da palavra”, numa fase em que busca conferir a seus poemas certo grau de materialidade, de palpabilidade, em “Poema Quântico”:

Abat-jour e jarra
sobre a mesinha do quarto
missões generosas
de luz e água.

Lâmpada de cristal,
irmãos meus
na gratidão do instante
e na essência divina. (BERNIS, 2013, p. 25)

Processo concretizado não apenas pela descrição do espaço, mas também pelo trabalho artesanal com a própria palavra, artifício usado na poesia brasileira, por poetas de renome, como João Cabral de Melo Neto, por exemplo.

Ao lado da inventividade característica e da vocação da memória, o que por si só justificaria o estudo da poesia de Yeda Prates Bernis, identificamos a presença marcante da subjetividade e da recorrência à água, aos rios, aos mares, etc. E, se pensarmos na simbologia da água, vamos verificar em sua poesia, a força deste elemento. Como afirmou Gaston Bachelar:

... a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens. A água que é um órgão do mundo, um alimento vegetante, o corpo das lágrimas... (BACHELAR, 2002, p. 12)

Nos poemas: “Mar”, “Água”, “O rio de Heráclito” e “Fluvial”, a poeta observa o jogo das águas e o faz tal forma que, ao transmitir seus questionamentos nos sugere as mesmas emoções desconhecidas. Vejamos em “Mar”:

O que intriga no mar
é esta pele de arrepios
por emoções desconhecidas.

O que encanta no mar
é sua cor verde, azul, cinza
–conluio com sol e luar.

O que espanta no mar
é sua maternidade
inaugural de primeva.

O que desorienta no mar
é sua insaciável fome
de navios e de homens. (BERNIS, 2013, p. 27)

Um mar que intriga, encanta, mas espanta e desorienta. Encanta pela beleza das cores e pelo conluio do sol e da lua, entretanto, espanta no paradoxo da maternidade com a fome de navios e de homens.

Em “Água”, o tempo metaforizado pelo dia e pelas mãos, transmite-nos o transcorrer da vida – infância, nas mãos meninas, adolescência, nas mãos em flor, as “mãos maduras de inverno e gelo”, a velhice e a morte quando a água escorre. “Aprisiono o dia”, ora sugere o medo do tempo passar, ora seu inevitável movimento, no tempo que brinca, que é só perfume e que sempre escorre como água por entre os dedos.

Em “O rio de Heráclito” o fazer poético aponta para o processo de ocultação e desocultação do Ser:

O rio de Heráclito
inexiste no mapa.
Atroz geografia
carrega em seu leito
tanto flor de laranjeira
como rastros de sangue

e corre em artérias seivas e nadas. (BERNIS, 2013, p. 39)

Como se a alma morresse tornando-se água: “deságua nas águas do eterno. Sem mágoas”.

E em “Fluvial” acentua o fluir do tempo, que ao somar instantes efêmeros persiste na sua duração: “Resta navegar nas águas deste agora/até desaguar na imensidão/de um mar.” (BERNIS, 2013, p. 41)

Ao se tratar da memória, é possível reconhecer no trabalho de Yeda a busca de si como lugar da consciência biográfica, a partir de imagens nascidas da perda e da falta. Sua escrita é construída através de um movimento duplo: toca o que está distante no tempo, simultaneamente ao que está longe no espaço, assegurando, pela memória, sua origem, a raiz definidora da sua identidade.

Nas palavras de Stuart Hall:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2000, p. 38-39)

Na esteira das palavras de Hall, quando pontua o estudo da identidade “sempre em processo” ou “sendo formada”, percebe-se que a visão que temos de nós mesmos é também formada pelo olhar do outro. Logo, a criação do discurso de Bernis realiza o projeto ideológico de uma identidade pelo prisma estético. Numa linguagem enxuta, a poeta expõe sentimentos e sensações, inquietações, carências e o tema da morte. Remete-se à infância ou à adolescência e evoca o passado para o presente. Percebe-se também, na sua escrita, a forte presença da mineiridade através dos temas referentes à paisagem e à busca da identidade, o confessionalismo via memória, o pessimismo, o gosto pela mesmice, a necessidade de alicerces, nas voltas à infância, à adolescência e à família. Enfim, a mineiridade se faz presente através da apreensão sensorial, marcada pela presença do tema da saudade.

A recorrência de motivos caros a Yeda, como o silêncio e a solidão, temas presentes na maioria de sua obra, é registrada em “Abismo”:

Em noite de angústia
a alma desce degrau por degrau
o abismo da dor.

Uma voz agora em silêncio
um abraço suspenso no ar
a presença de um mistério. (BERNIS, 2013, p. 35)

Em “A rua” (p. 29), quando a rua é calçada de silêncios, em “Momento” (p. 55), “O silêncio se esconde/ entre móveis e lembranças, em “Panorama” (p. 63), “E eu, pastora em silêncio, / Pastoreio solidão.”, em “Pousar o tempo” (p. 67), “pousar o tempo de bruma e silêncio/ sobre o vendaval das horas/ pousar o tempo de solidão e ausência/ sobre mármore e frio.”, em “Bordado” (p. 71), “De cambraia e renda o lenço,/ Conhece a dor e o silêncio.”, em “Ciranda” (p. 77), “A pedra guarda o eterno silêncio,” e em “Voo” (p. 81), “Os pés arrastam saudades e silêncios.”

É a expressão do ausentar-se da realidade para a introspecção. A autora não pastoreia o sofrer, mas sim a consciência de que a solidão é plenitude de vida e retratada como inescapável à condição humana.

Talvez o silêncio seja a metáfora do indizível que o eu poético convergiu para uma negação do universo verbalizado. Não são raros os momentos em que a obra de Yeda Prates Bernis esbarra nesse problema. A tensão entre linguagem e realidade não é verbalizada, é dada pela palavra “silêncio”.

Lembra-se aqui das palavras de Modesto Carone Neto, em *A poética do silêncio*, assinalando que quem:

silencia, não o faz porque eventualmente não possa emitir sons inteligíveis, ou transportá-los para as convenções da escrita; quem aqui adere ao silêncio almeja, especificamente, renunciar à atualização de uma linguagem que se acha à sua disposição. (CARONE NETO, 1979, p. 90)

E Yeda Prates Bernis formula, através desse artifício, o não-dito que flui no espaço do indizível.

Na construção poética dos versos da escritora, também se faz notar o registro do tempo – o fluir descontínuo do tempo, o tempo imaginário, o tempo presente, que soma instantes efêmeros para persistir, durar, etc.

Ao falarmos no tempo percebemos que esse aspecto é enfatizado em “Viagem”, poema que elegi como meu preferido. Este poema impõe-se de imediato, se mostra num raio de luz pela consciência no exercício do fazer poético. “Viagem” parece ser um ritual transformador. Transcrevo-o:

Estás só num oceano de trevas.
Há outono no ar.
Outono e sombras.

Sobre um barco de espumas, velejas.
Pedacos de ti deixaste sobre as ondas.
Sonhos se dispersaram ao sabor do vento.
Mas o que restou de ti é profundo, indestrutível.

Suspensa no tempo, a alma aguarda
o milagre que não tarda,
o término nesta viagem.

Há um cais na tua espera
Para o porto iluminado. (BERNIS, p. 83)

Este poema, ao mesmo tempo em que apresenta uma alegoria da decadência, transmite uma sensação de esperança, associadas aos sentimentos de solidão e de velhice. “Estás só num oceano de trevas” ou “outono no ar” são signos da decadência, mas há no poema uma expectativa de um futuro melhor, uma esperança de felicidade: “Há um cais na tua espera/ Para o porto iluminado.” A alma não obedece o ciclo da natureza em que a morte faz parte da vida. Há futuro e esperança nela. O presente não é dominado pelo passado, é vivido como saudade de um tempo e como expectativa da proximidade de dias melhores. A voz poética não diz o que foi o passado, mas deixa claro que algo existiu e não existe mais. O poema menciona a perda: “Pedacos de ti deixaste sobre as ondas”, como se fosse o apagamento do que poderia ser “indestrutível”. Não existe na poeta mineira a preocupação em opor-se à catástrofe do desaparecimento do que teve lugar e sentido no passado. Mas sua escrita parece esgarçar o tecido imagético, “o que restou de ti”, deixando transparecer o que gostaria de conservar.

Porém esse algo só existe no presente enquanto “sonhos”, o que não impede que a escrita encene uma crença no futuro, uma utopia de presentificação simulacral de elementos do passado. Alternativa para opor-se ao desaparecimento do que era considerado imprescindível.

Estar envolto num “oceano de trevas” dá a conotação de desligamento entre o Ser e o sentido temporal da vida: “ “Há um cais a tua espera/para o porto iluminado”, metaforiza o movimento polarizado pela vontade, permitindo que a alma possa ser “indestrutível”. Entre passado e futuro, o que foi e o que será, “as horas” nos remetem à realidade, porém a autora insere na duração do presente sua imaginação profícua em sonhos e aceitação do desconhecido.

O tempo se impõe expressivamente como recurso estilístico na obra de Yeda, ora anula-o, como fator determinante da vida, ora seduz e exerce poder mágico que oferece resposta para os problemas do cotidiano.

Entretanto, é oportuno ressaltar que o ponto crucial deste livro, é verificado no que tange à alma – a alma se dilui e sofre: em “Abismo” (p. 35) - “Em noite de angústia/a alma desce degrau por degrau/ o abismo da dor” – a alma não vive sem a essência da perda. Em

“Momento” (p. 55): “A alma desce os degraus dos dias,/Procura a infância.” Aqui ocupando lugar sagrado – o da infância. A estrutura estrófica constrói em “A alma do tempo” (p. 51), uma verdadeira apologia à vida quando “ignora o relógio” e “zomba da ampulheta”.

Assim, o caráter polifônico coloca a problemática da intercomunicação dos discursos em questão e confirma, segundo Bakhtin, que o texto centrado num EU maiúsculo, absoluto, irrefutável, é hoje, algo incompreensível.

A voz poética desta obra quer devolver a Vida a si mesma, devolver-lhe um lugar confiscado pela injustiça provocada pelo desgaste do tempo.

O percurso construído pela temporalidade própria dos poemas permite que o leitor reconheça que a obra de Yeda é intensamente permeada de histórias de vidas “comuns”, segundo ela. Entretanto, tecida com os fios da inteligência seletiva de quem domina a matéria da criação literária e da linguagem apurada de uma poesia capaz de enlevar e, na esteira das palavras de Carl Yung: “... acender uma luz na escuridão da mera existência”.

Em síntese, com delicado lirismo Yeda transita do cotidiano para o ilusório, fundamentada no pensamento adequado à brevidade da vida. Almejamos, pois, que este estudo possa oferecer espaço para a reflexão sobre o papel da poesia na sociedade moderna, sua sobrevivência e a capacidade de fazer ressurgir conceitos valiosos, injustamente esquecidos.

REFERÊNCIAS:

BACHELAR, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BERNIS, Yeda Prates. **Entressombras**: poemas. Belo Horizonte: edição da autora, 2013.

CARONE NETO, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)** São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

DUARTE, Constância Lima. (Org.). **Mulheres em Letras**: antologia de Escritoras mineiras. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. **Dicionários de Mulheres**. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaraciara Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

AS FRONTEIRAS DA PALAVRA EM CAROLINA MARIA DE JESUS

Maria Madalena Magnabosco*

Inicialmente agradeço o convite realizado pelo Grupo de Estudos Mulheres e Letras para a participação de um evento que nos devolve histórias e memórias de mulheres, principalmente daquelas que transgrediram os cânones e lutaram para serem ouvidas em contextos nem sempre muito acolhedores, como foram e ainda são diversos desses pautados por uma hegemonia patriarcal.

No ano do centenário de Carolina Maria de Jesus é uma honra compor essa mesa e partilhar com vocês da evocação da memória e da palavra testemunhal como constituinte de suas histórias.

Início utilizando um refrão da música Angélica de Chico Buarque de Hollanda: “Quem é essa mulher que canta sempre esse estribilho? Que canta sempre esse lamento? Que canta como dobra um sino?

Quem é Carolina Maria de Jesus?

Podemos partir de diversos pressupostos para responder a essa pergunta, mas quando nos perguntamos Quem? perguntamos pela ontologia, pela origem, pelo que principia Ser. E, Ser é linguagem. Nos dizeres de Heidegger (1927): “a linguagem é a morada do Ser”.

É desse princípio que parto para esboçar um fragmento da memória de Carolina Maria de Jesus em Quarto de Despejo.

Sabemos que a escrita sempre acompanhou Carolina, desde a mais tenra idade, a ponto de Eurípedes Barsanulfo ter se referido a ela, ainda criança, como Poetisa de Sacramento. Assim, apesar de todos os sofrimentos, faltas, discriminações, dificuldades de sua história, Carolina encontrava na escrita uma ressonância que lhe permitia transcender os cenários da realidade sócio-histórica-cultural e política em que vivia.

Escrever relatando o cotidiano de dentro da favela a retirava, por momentos, da ordem do trágico, de uma desolação para com o mundo. Através da escrita diária Carolina se reconstituía, não pela descrição linear do vivido, mas pela (re-)descoberta de s(eu). Carolina se reconhecia pela narrativa, pelo desafio em ultrapassar pela palavra o

* Psicóloga Clínica, Psicopedagoga, Doutora em Literatura Comparada, Pós Doutora em Estudos Culturais. Professora de cursos de graduação e pós graduação em Psicologia.
Email para contato: maria.magnabosco@terra.com.br

obstáculo entre sua vida e a realidade sufocante da favela. Escrever para esquecer a fome, a dor, a miséria. Escrever para suspender temporariamente a ordem do trágico. “Quando fico nervosa, não gosto de discutir. Prefiro escrever.” “Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes brilhantes.(...) É preciso criar esse ambiente de fantasia para esquecer que estou na favela.” (sic)¹

Quem é *essa* mulher que narra o cotidiano de sua situação-limite feminina, em um mundo basicamente formado pelos então considerados atributos masculinos da violência, da agressividade e da luta pela sobrevivência? Quem é *essa* “mulher negra num mundo dominado por brancos”, num espaço ditado por homens, sem posses em uma cidade moderna onde “administrar o pouco dinheiro é mais difícil que ganhá-lo”,² escritora de livros em um ambiente de elite intelectual refinada e europeizada?

Vítima ou louca? Uma pergunta astuta para aqueles que não consideravam o Quem, que não ouviam o Ser, mas o substituíam pelo Que e consumiam modernamente os versos, palavras e rimas como elementos à margem de um cânone literário.

Desconsiderando essa dicotomia da vítima ou louca, própria da modernidade das letras e corpus cientificistas, Carolina (como Quem) sofreu a passionalidade daqueles que vivem as antinomias da existência sem conhecimento suficiente para compreendê-las e, se possível, transformá-las. Passionalidade da fome, do excesso de falta, da solidão na luta pela sobrevivência. Passionalidade da tragédia onde se dá a luta incessante entre potências antagônicas, tanto no mundo dos sentimentos como no mundo objetivo do fazer humano, o qual ainda não encontrou palavras e símbolos para representar determinadas vivências e emoções.

Nos dizeres de Albin Lesky:³

Não é a oposição entre o homem e a sorte decretada (...) que constitui o núcleo essencial, mas sim o ser humano, sozinho, na patética expressão da coragem com que porta seu destino. À enormidade da dor responde o borbolar na paixão.

Essa patética expressão da coragem torna-se um núcleo que anima Carolina em seus movimentos intermitentes de potência-impotência, de dentro e fora das relações de

1 JESUS. *Quarto de despejo*, p. 19 e 52

2 MEIHY; LEVINE. *Cinderela Negra* – a saga de Carolina Maria de Jesus, p. 63.

3 LESKY. *A tragédia grega*, p. 183.

gênero. A instabilidade de seu humor, o modo passional com que buscava firmar seu espaço no mundo, suas explosões, se ritmavam a partir desse núcleo. Afinal, após todas suas histórias, podemos dizer que a passionalidade — nesse contexto histórico-cultural da modernidade — nada mais é que uma resposta possível às vivências limites, que interditam a luta, a comunicação, a projeção criativa e construtiva da agressividade. É a expressão patética dessa coragem de ainda lutar pela vida lá onde não existem nem palavras, nem significantes que encenem uma troca comunicativa com o outro. É a expressão do ainda-não-saber-dizer, da palavra na fronteira — não pela falta de um desejo de comunicação — mas porque está ausente um significante que poderá suportar outras referências e significações do que seja o viver de uma mulher, como Carolina, nesse mundo já conhecido e reconhecido pelas “tecnologias de gênero” (Teresa de Lauretis).

Pelo ainda-não-saber-dizer ou pelas fronteiras de sua palavra surge na cena relacional a repetição de um comportamento que reincide como resposta à violência simbólica sofrida por Carolina. O trecho do texto e da vida que repete pode ser uma comunicação pela fissura, pela ruptura a partir da qual se buscam outras referências, onde se procuram outras respostas às interpelações sobre si própria, isto é, sobre a própria imagem e identidade, tal como nos coloca Homi Bhabha.

Assim, retorno a pergunta: “Quem é **essa** mulher?” e também a reincidência do estribilho: “*Levantei. (...) Fui buscar água. Cheguei em casa, aliás no meu barracão, nervosa e exausta.(...) Levantei as 7 horas. Alegre e contente. Depois que veio os aborrecimentos.(...) Despertei as 7 horas com a conversa dos meus filhos. Deixei o leito, fui buscar água.*” (sic)⁴

Movimentos que se repetem e reincidem podem ser uma estratégia utilizada para comunicar o desejo de uma outra escuta sob outras leituras e escritas. Utilizando uma linguagem psicológica, o sintoma — enquanto reincidir de respostas — já é comunicação de outras consciências onde o sujeito, pelo exílio de antigos sentidos, viu-se expulso da familiaridade de seus conhecimentos e reconhecimentos. Seja essa familiaridade uma identidade de gênero, de classe, de raça, ideológica, da imagem corporal, o sujeito sente-se exilado dela e nela. Ele estranha e, ao mesmo tempo, inicia uma travessia, uma desconstrução no próprio estranhamento.

4 JESUS. *Quarto de despejo*, 1995. O trecho foi transcrito conforme escrita original da autora.

Esse é um dos momentos mais delicados do processo de habitar a fronteira das palavras pelo contexto de situação nas zonas potenciais e ambíguas da construção de novos símbolos que representem outras imagens. Se acolhido e valorizado como alteridade, esse momento é frutífero e transformador de significados. Entretanto, se rechaçado e concebido como loucura, perigo, sujeira e contaminação negativa, ele será apenas a reafirmação do então cultuado e valorizado por um raciocínio e por uma linguagem hegemônica da medicina, da psicologia e dos estudos sobre gênero, recolocando a dúvida: Vítima ou louca?

É no próprio conflito entre potências, no embate com as forças antagônicas e contraditórias que percorrem sua história que Carolina se defronta com a força/fragilidade de sua palavra testemunhal. A palavra reincidente no cotidiano de seu diário — que a devolve à sua ética — é a mesma que negativiza sua imagem perante o outro, já que nas escutas deste, ela (palavra) perde a função mediadora e transcendente entre o Ser de Carolina e a objetividade do mundo que passou a viver, principalmente após a publicação do livro *Quarto de Despejo*. Sua escrita tinha por objetivo suspender — pela mediação do testemunho narrativo — as vivências patéticas do dia-a-dia na favela através de uma linguagem que lhe despertava sonhos, desejos, bem como lhe possibilitava organizar sentimentos e pensamentos. Essa função mediadora de suas palavras, quando da recepção por um público progressista, torna-se não mais mediação, mas experiência dolorosa da dificuldade de transpor eticamente o mundo do progresso e desenvolvimento da modernidade. O que era mediação torna-se obstáculo, negatividade que explicita e acirra a angústia de Carolina ao perceber as poucas possibilidades de transformar o mundo pela justiça que ela tanto desejava.

Quanto mais sua palavra voava mundos através de eventos políticos dos quais participava — viagens a outros países, traduções para outros idiomas —, mais Carolina se debatia em seu deslocamento-exílio. Da palavra que agia como bálsamo sobre seu sofrimento surge a palavra com a qual ela deverá lutar exaustivamente para tentar consolidar politicamente⁵ sua liberdade e expressão da alteridade. Digo politicamente,

5 O conceito de política utilizado no projeto encontra seus fundamentos em ARENDT. *A condição humana*, p. 15: “A ação, única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homem, vivem na terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mas essa pluralidade é especificamente a condição — não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* — de toda vida política. (...) A pluralidade é a condição da ação humana pelo

pois essa palavra balsâmica, ao se tornar pública receberá julgamentos e avaliações de uma estrutura institucional e acadêmica inteiramente diversa da realidade da autora. Sob essas avaliações, suas palavras são interpretadas por critérios canônicos literários, comportamentais, estilísticos, políticos e sociais que não condiziam com o objetivo de sua escrita. Nas palavras de Meihy/Levine:

Os leitores brasileiros reagiram ao *diário* de Carolina de forma consistente, objetiva e pesada, contrastando as visões de mundo expressas no texto com suas preferências políticas. Jânio Quadros deixou-se fotografar abraçando a escritora que ia, assim, oferecendo munição à crítica que a via como um sema sem controle da própria imagem. Ao mesmo tempo, outros filtravam passagens do livro para vaziar suas mensagens: dom Helder Câmara, arcebispo progressista de Recife, disse que “haverá quem chorará como comunista quando ver um livro como este”. (...) Luís Martins, distanciando-se da autora, afirmava que “não sabia se *Quarto de despejo* seria, rigorosamente falando, um trabalho decente de literatura, mas é um livro que deixa marca.” Outros aclamavam o livro como um manifesto que deveria ser lido pelos “políticos, administradores, e candidatos a cargos públicos”. (...) ⁶

Cobrada pelas pessoas quanto a posicionamentos políticos, fidelidade partidária, pertença a grupos religiosos e comunitários, domínio sobre sua linguagem, Carolina torna-se uma mercadoria amada e odiada através da mídia. As brigas, irritações, agressividades de Carolina podem ser a luta dilacerante contra essas pressões para que fosse e pertencesse ao que nem conhecia e, também, contra a distorção ética de sua palavra quando interpretada pelas regras institucionais de um mundo já transfigurado por valores progressistas e partidário-higienistas. Seu humor intransigente e oscilante que a caracterizou como louca pode ser o modo que tinha para dizer: “Não é isso que quero falar. Vocês não estão entendendo. Me ouçam!” Em outras palavras, recorrendo a Zaratrusta, “seus ouvidos não são para o que diz minha boca”.

Infelizmente, no moderno contexto higienista do sexo-raça, para Carolina ser ouvida seria necessário uma “desinstitucionalização da escuta” por parte daqueles que participavam ativamente da formação ideológica das representações e imaginários sociais da modernização. Todavia, isto não aconteceu.

Perdida a mediação da palavra contextual (já que “não ouvida”) diminui-se a força do sujeito para defender-se, já que ele se torna minoria entre grupos e concepções legitimadas por instituições sócio-culturais e políticas hegemônicas. Perdida,

fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir.”

6 MEIHY; LEVINE. Cinderela Negra – a saga de Carolina Maria de Jesus, p. 31.

confundida e misturada, Carolina passa a ser o emblema da contradição, da inconstância, da agressividade e, porque não dizer, da loucura. Diante de sua ingenuidade e pouco preparo para lidar com o mundo consumista das imagens e com os jogos sociais e políticos da época, ela se tornou o protótipo não só do favelado como oportunista, mas também da mulher perigosa que necessita ser colocada em seu devido lugar, ou seja, às margens da palavra ou no “quarto de despejo” da feminilidade.

Nesse contexto ruidoso, a consolidação política (de cidadã da pólis) de sua liberdade como alteridade foi se esgarçando, enfraquecendo e perdendo o sentido à medida que sua palavra era ouvida sob determinados significados já estruturados por categorias hegemônicas acima mencionadas.

A ordem do trágico — enquanto a desolação própria de uma incomunicabilidade com o outro, própria da irrepresentabilidade da experiência — presente nos textos-vida *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria – diário de uma ex-favelada*, não foi para esconder ou mesmo deformar a realidade do modernismo no Brasil, mas para realçar como uma representação simbólica pode tornar inaudível uma alteridade que busca, passionadamente, inserir-se e apropriar-se da e na voz, através da mediação de outros jogos de linguagem.

Esse ainda tem sido um dos grandes dilemas da mulher, ou seja, o conflito do dizer sem ser ouvida por outros paradigmas. A inaudibilidade torna a existência trágica e patética, torna a palavra uma sonoridade esvaziada, impedida de bordear outros sentidos. Sem sentido, a palavra volta-se contra o próprio sujeito, como em um efeito *bumerang*, e onde poderia haver o início de novos diálogos e novas escutas ocorre apenas uma reafirmação dos significados já instituídos e autorizados por representações legitimadas pela cultura. Nesse momento de impotência, ou melhor, do silêncio ruidoso da palavra, o sujeito fragilizado pelo ainda-não-saber-dizer (já que sem representações que o auto-representem) corre o risco de avaliar-se pejorativamente como “fora-da-ordem, louco, nervoso”, isto é, sem condições de trocas simbólicas e comunicativas com o outro.

Mediante tais argumentações, afirmo que a inaudibilidade de significados contextuais e enunciativos da dor leva o sujeito a reinscrever-se em símbolos legitimados pela cultura, dada a necessidade de vínculos que tornem possíveis algumas identificações com grupos e identidades culturais. Retirando-se do corpo vivido que sofre e do *corpus lingüístico* que legitima e também estigmatiza sentidos da dor, o sujeito se (re-)inscreve na situação-limite da incomunicabilidade.

Creio ser esta uma das impotências vivenciadas pelas mulheres que — ao resistirem aos discursos autorizados de gênero — ainda-não-podem-dizer. É o encontro com a palavra silenciada que, muitas vezes, as levam a se acreditarem habitantes dos quartos de despejo da feminilidade. Esta seria uma das ordens do trágico que levam Angélicas, Marias, Veras e Carolinas a se desconhecem e a cantarem sempre o mesmo estribilho, por não poderem embalar, agasalhar e acolher o s(eu) filho que estava para nascer: a palavra nova já inscrita e escrita em seus corpos-testemunhos e autorepresentadas por outros símbolos, signos, significantes e linguagens: as narrativas testemunhais.

REFERÊNCIAS:

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

LAURETIS, Theresa. As tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. 5. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert. **Cinderela Negra** - a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

CATAR PAPEL SE LIMITA COM ESCREVER¹: ROMPENDO OS MUROS DA MISÉRIA SILENCIADA.

Maria Nazareth Soares Fonseca*

O título deste texto remete ao belo poema “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto, cujos versos aludem à força de pequenos gestos que, ao servirem de motivação para o poema, podem acentuar nele o seu tom mais vivo. O título tem ainda a intenção de instigar que o catar papel, como o catar feijão podem se aproximar do gesto de catar palavras de que fala o poema de Cabral. A aproximação entre catar papel e catar palavras, no título, permite ainda que sejam retomados aspectos de reflexões feitas por Zygmunt Bauman, no livro *Vidas desperdiçadas*², sobre a crise do nosso planeta com relação à exaustão de formas e meios de subsistência dos que o habitam. A reflexão do filósofo sobre a crescente ameaça de escassez de alimento e a da água, que pode agravar tal escassez, problematizam o futuro de muitos habitantes do planeta e são constatados pelo incondicional aumento do consumo o qual leva à exaustão da capacidade de se conviver com a quantidade de dejetos produzidos pelos diferentes mecanismos de expansão do mercado. Os países mais avançados e aqueles que procuram segui-los deparam-se com uma conclusão alarmante: a quantidade imensurável de lixo produzido, atualmente, decorre do fato de os consumidores serem cada vez mais instigados a consumir.

A reflexão de Bauman toca abrange, entretanto, aspectos mais terríveis da compulsão transformada em forma de integração no mundo globalizado em que muitos dos aspectos do imediatismo do querer, muitos deles provocados pelo fortalecimento de mecanismos que instigam o consumo, o que, conseqüentemente, gera uma imensa quantidade de dejetos, uma produção desenfreada de lixo. Este, talvez, não seja o problema mais grave, se comparado com o crescimento e a

1 O título do trabalho se apropria de verso do poema “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto.

* Professora adjunta da PUC-MG; professora aposentada pela UFMG. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG.

* Professora adjunta da PUC-MG; professora aposentada pela UFMG. Doutora em Literatura Comparada pela UFMG.

2 O título original do livro, em inglês, é **Wasted Lives** (Modernity and Outcasts), publicado em 2004, pela Polity Press de Cambridge, Inglaterra.

*Estudante da graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte, Minas Gerais. luisalagoeiro@gmail.com.

**Professor Doutor da Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, Minas Gerais. Possui graduação em Letras (Licenciaturas: Português, Inglês e Espanhol) pela Faculdade de Letras da UFMG (1995), onde concluiu o mestrado (em 1998) e o doutorado (em 2004) em Estudos Literários. marcosxandre@yahoo.com.

movimentação de seres humanos “destituídos de formas e meios de sobrevivência” (p. 14). Os dejetos humanos, que o capitalismo selvagem produz em volume cada vez maior, são transferidos para os lugares onde a modernidade, desde sempre, os alocou: favelas, bairros de lata, caniços, musseques, *shanty tow*, *slums*, *makhukhus*³. Como uma marca cruel da face desse processo, tenta-se obter lucro com a pobreza, transformando tais lugares em novas rotas de turismo: o turismo da pobreza que está sendo oferecido por muitas agências de viagens.

Carolina Maria de Jesus, que ficou famosa com a publicação dos seus apontamentos em forma de diário, desponta para o mundo das letras como oriunda de um desses locais de despejo de seres refugados. Moradora da extinta favela do Canindé⁴, em São Paulo, viveu parte de sua vida do que lhe rendia o refugio: papel e ferro velho, lata, arame, restos aproveitáveis. Os cadernos velhos encontrados no lixo foram cobertos com a sua letra incerta e com o tom com que expôs ao mundo das letras a miséria dos seres descartados, dos tão dispensáveis quanto a garrafa de plástico vazia e não retornável ou a seringa usada, como pontua Bauman (p. 20).

Como rejeito, dejetos, restos, lixo, Carolina conseguiu relatar momentos de sua vida e da vida dos refugados, como expôs nos manuscritos que compõem o seu primeiro livro publicado, o *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, cuja primeira edição data de 1960. As anotações feitas em papel apanhado do lixo correram mundo afora e motivaram uma discussão calorosa entre os defensores da função aurática da literatura. O livro iria proporcionar uma vasta discussão sobre a escrita dos depoimentos, sobre o modo como a autora construiu as anotações sobre uma vivência inusitada: uma mulher negra, mãe solteira que vive do pequeno lucro que consegue com a venda de restos, lixo, refugio, mas que escreve poemas e contos e anotações sobre o seu dia-a-dia.

Nesse primeiro livro publicado, Carolina expõe sua vivência diária com o desamparo, com o enfrentamento da miséria e da fome, que ela considera “a escravidão atual”, conforme ela registra no dia 13 de maio de 1958, em seu diário. Escrevendo sobre o seu dia a dia, Carolina dá-nos um testemunho do cotidiano da

3 Nomes dados a assentamentos informais urbanos, caracterizados pela construção de habitações precárias e ausência de tratamento de esgoto e, por vezes, sem fornecimento adequado de água e luz.

4 A favela do Canindé desapareceu em 1961, em uma das muitas investidas da Prefeitura para mudar a face da cidade de São Paulo. Sobre o processo de desfavelização da cidade de São Paulo, ver, entre outros textos, Lara (2011).

favela e da violência provocada pela fome, pelo álcool e pela dominação do mais forte, ainda que esse também seja favelado, refugado como a maioria.

Bauman (2005) observa no livro que vimos citando que o mundo globalizado acelera o descarte dos refugados, ao mesmo tempo em que se vê acochado por sua existência, porque, nos espaços ameaçados pela superpopulação do planeta, nos dias atuais, não há um compartimento reservado ao “refugo humano”. Seu raciocínio permite que se pense nas precárias políticas de assentamento dos refugados nos mapas das cidades e no adensamento das áreas ocupadas pela multidão de seres humanos “destituídos de formas e meios de sobrevivência” (BAUMANN, 2005, p. 14), esse mesmo ameaçado pela febre imobiliária e pelas exigências de melhoria no traçado das cidades. Esse movimento fez com que a favela do Canindé, na zona norte da cidade de São Paulo, onde Carolina Maria de Jesus morava quando foi descoberta, em 1958 pelo repórter, Eudálio Dantas, fosse demolida pelo prefeito Prestes Maia, em um dos projetos de remodelação dos lugares públicos habitados pela massa de refugados, e esta bem menor do que a que hoje disputa moradia nas muitas favelas existentes na cidade de São Paulo.

O cenário descrito pelos apontamentos de Carolina reitera carências características desses espaços nos quais a fome ameaça a maioria dos que sobreviviam com restos de comida, de papel, de metais. Nos apontamentos do dia 13 de maio de 1958, Carolina registra como um dia de chuva dificulta a busca do que foi despejado na rua pelas residências e pelas fábricas:

Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou a pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. (p. 32).

A consciência de que a favela é o espaço dos descartados está registrada em vários momentos do livro *Quarto de despejo*. Exemplo disso é o registro constante sobre a comida que falta a cada dia, expresso no desabafo “o meu dilema é sempre a comida!”, conforme notas do dia 03/06 1958, reiterado em outras anotações nas quais registra o cotidiano de carências que se estampam no rosto dos habitantes da favela. Carolina tem consciência de que ser favelada é ser “rebotinho”, é estar no “quarto de despejo”. Ela sabe que, nos moldes da sociedade em que vive, “o que está no quarto

5 - Todas as citações de *Quarto de despejo* referem-se à 9ª edição do livro, publicada pela Editora Ática, em 2007.

de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (p. 33). A consciência de estar num lugar inabitável, fica clara no longo registro dos acontecimentos do dia 19/05/1958:

... As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla (sic) com o barro podre. Quando estou na cidade, tenho a impressão de que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos (sic), almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”(p. 38)

Carolina tem consciência do lugar de exceção que ela, seus filhos e grande parte dos moradores do Canindé ocupam no desenho da sociedade a que pertencem. Paradoxalmente, por vezes, ao mesmo tempo em que ela se alia aos condenados da terra como ela, deles se afasta, quando os vê como seus inimigos e de seus filhos. No entanto, em seus apontamentos, há considerações sobre a situação de exclusão em que todos da favela vivem, porque ela sabe que, nos espaços degradados, são jogados o lixo e os que precisam viver dele (p. 55). De seus apontamentos, surgem quadros de intensa compaixão como aquele em que registra o episódio do menino negro que comeu carne estragada tirada do lixo e foi encontrado morto (p. 41), ou outro no qual descreve o seu encontro com um preto “rasgado e sujo” que comia doces que a fábrica havia jogado na lama (p. 55), ou quando alude à fraqueza de mulheres e homens que se entregavam ao álcool e às promessas dos políticos que só visitavam a favela em época de eleição, para iludir as esperanças dos moradores.

Os apontamentos sobre o cotidiano do “quarto de despejo”, muitas vezes, também ressaltam o desprezo de Carolina pelas mulheres briguentas, pelos vizinhos invejosos que agridem os seus filhos, pelos brigões e desordeiros. Tem lucidez sobre as fronteiras que se erguem entre os que habitam os espaços de alvenaria⁶ e os que vivem nos barracos da favela. Há um imaginário que divide os lugares e se reflete nos olhares de ódio que os dos espaços de alvenaria dirigem aos que deturparam o bairro (p. 56). A narradora retrata essas imagens quando, proibida por um negro igual a ela de apanhar as lenhas jogadas pela fábrica (p. 82), assume alguns dos estereótipos que marcam os moradores da favela. Ela, então, veste-se dos trajes legitimados pela

6 Elzira Perpétua, no livro *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus* (2014), afirma haver várias supressões de frases, de palavras e adaptações de trechos dos cadernos anotados por Carolina no livro *Quarto de despejo*, publicado em 1960. A pesquisadora considera que, por exemplo, as várias supressões de anotações sobre a relação entre Carolina e D. Julita, de quem Carolina recebia, além de comida e roupas, pagamento pela faxina domestica” (PERPÉTUA, 2014, p. 164) decorre da intenção do organizador do livro de deixar bem marcado “o abismo entre os habitantes da *sala de visitas* ou da *alvenaria* e os do *quarto de despejo*” (p. 164).

ofensa e com eles revida o insulto feito por aquele senhor, quem sabe tão pobre quanto ela, mas que a ameaça, impedindo-a de apanhar as lenhas jogadas como refugio pela fábrica:

Eu sou da favela do Canindé. Sei cortar de gilete e navalha e estou aprendendo a manejar a peixeira. (...)

- Onde será que está a minha navalha? Hoje o senhor fica só com uma orelha. Quando eu bebo umas pingas fico meio louca. Na favela é assim, tudo que aparece por lá nós batemos e roubamos o dinheiro e tudo o que tiver no bolso” (p. 84).

Vestir o traje montado pelo imaginário que aloca a violência nas favelas, nos espaços demarcados pelo esgoto a céu aberto, pelos becos mal iluminados e pela miserabilidade dos barracos é uma estratégia para revidar a agressão dos que reforçam as fronteiras postas pela desigualdade. Esse jogo perverso de alocação de estereótipos encena a questão social que a favela simboliza no desenho da sociedade brasileira, e que se acentua com a competitividade do mercado que faz com que os refugados se tornem redundantes, desnecessários, como acentua Bauman (p. 20 e seguintes).

A alocação conseguida por alguns dos excluídos do desenho da sociedade, ainda que em empregos de baixos salários e a expulsão daqueles que só conseguem sobreviver do refugio, do lixo produzido pela sociedade, dão legitimidade às normas estabelecidas para se entrar - se conseguir lugar - no “carro do progresso” (BAUMAN, 2012, p. 24). Por outro lado, estar nesse espaço de refugio e de refugados significa fazer parte dos “redundantes”, daqueles considerados não selecionados para entrar no carro do progresso, porque são “desnecessários, sem uso - qualquer que sejam os usos e as necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade” (BAUMAN, 2005, p. 20), legitimados pela sociedade que aceita alguns e exclui uma grande maioria. Baumann mostra a diferença entre os refugados, que se formam em consequência dos rumos tomados pelo capitalismo, em sua roupagem globalizante, no mundo atual, e o lumpem proletariado, pensado como uma reserva de mão de obra que poderia vir a ser alocada no mercado, em decorrência da expansão do capitalismo.

Essas questões são registradas de forma intuitiva, mas muito lúcida, nos cadernos de Carolina Maria de Jesus escritos com base nas informações sobre o comportamento dos habitantes da favela e nos modos como a exclusão se ressignifica

diante da carência constante encenada com os signos da fome, doença, insalubridade, violência e com o abandono das políticas públicas. Tais signos reiteram as diferenças entre a favela e os espaços da cidade, metaforicamente considerados “as salas de visita”, e mesmo pelas casas de alvenaria muitas vezes situadas na fronteira com o espaço das favelas.

As observações sobre essas questões estão postas com lucidez nas anotações de Carolina que tem um olho perspicaz sobre os significados do Canindé na arquitetura da cidade de São Paulo e, também, sobre o que a favela e os favelados significam para os que não vivem nela. Os que vivem uma vida “trapuda e suja” (p. 62) são os mendigos da sociedade, formatam o “aspecto hediondo” (p. 63) da pobreza extrema, vasculham o lixo e os detritos, para não recorrerem à ação extrema de quem não consegue suportar a vida. Por isso, Carolina escreve para não ser igual à mãe que se matou e nem aos três filhos “por encontrarem dificuldade de viver” (p. 63). Resiste, com os seus registros nas folhas amassadas e sujas dos cadernos encontrados no lixo, ao desamparo, saindo, mesmo em dias de chuva, em busca de papel e metais para vender e matar sua fome e a de seus filhos. Escreve para “criar este ambiente de fantasia, para esquecer, diz ela, que “estou na favela”, nos apontamentos do dia 12/07/58 (p. 60), em um dos vários momentos em que a narradora acentua o fato de que escrever é criar novos mundos, diferentes daquele em que ela vive. Paradoxalmente, ao imaginar outros mundos, ela registra o mundo da favela, escreve seus apontamentos que testemunham as condições desse mundo talhado em exclusão.

O livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, que teve a edição inicial de dez mil volumes esgotada em apenas uma semana⁷, traz no seu título a explicitação do gênero em que se inscreve. Considere-se que o diário é um gênero textual que se caracteriza pelo relato quase diário de acontecimentos relativos à vida e ao contexto observado por quem o escreve. Embora teóricos como Philippe Lejeune (2008, p. 113) considerem o diário um gênero menor que a autobiografia, e esta “um privilégio reservado aos membros da classe dominante”, para quem o silêncio das classes subalternas foi por muito tempo entendido como coisa natural. Lejeune observa que, em épocas mais recentes, surgem os relatos de vida de camponeses e de operários, ressaltando que é um tipo de testemunho que quase sempre é produzido por

7 A informação consta do livro *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus* (2014, p. 21), de Elzira Divina Perpétua.

alguém que possa registrar os depoimentos das pessoas, já que os relatos de vida são produzidos por aqueles que têm domínio da escrita.

As observações de Lejeune referem-se às reflexões produzidas por ele sobre autobiografia e refletem bem o lugar de onde ele emite as suas opiniões.

No caso de Carolina, os apontamentos que formatam a escrita de *Quarto de despejo* (1960) e *Casa de alvenaria* (1961) nascem da necessidade de a escritora extravasar o que sentia com relação a si mesma, aos seus filhos e aos lugares que ocupou, como favelada e como mulher negra, no desenho da sociedade a que pertenceu. As anotações feitas em papel e cadernos encontrados no lixo permitem que se retomem as pegadas marcadas pela carência extrema, deixadas não apenas na letra com que preenche os muitos cadernos, mas também nos traços com que foi registrando os percalços de acontecimentos de sua vida e da favela. Escrever para Carolina significava, como observa Seligmann-Silva (2008, p. 66), uma forma de religar-se a outros espaços e de resguardar o pouco de poesia que a vida miserável minava a cada dia, porque, com sol ou com chuva, precisava sair do seu barraco para catar restos e com eles conseguir comprar o pouco alimento com que mataria sua fome e a de seus filhos. Por isso, com a linguagem que consegue dominar, ela descreve as agruras de um lugar que nem serviria para os porcos, porque, como ela mesma escreve, se “puzessem [sic] os porcos aqui, haviam de protestar e fazer greve” (p. 49).

A escritora assume a força que a impele a registrar o seu testemunho, não apenas sobre a sua vida e a de seus filhos, mas sobre o cotidiano de uma favela que crescia em lugar insalubre, preterida pelas políticas urbanas desenvolvidas pelos governantes da cidade de São Paulo. Assim, Carolina, sem o saber, escreveu uma importante crônica de um espaço que já não existe, visto por ela como semelhante a outros que existiam na cidade e que exibiam marcas da perversa divisão espacial e social que se mostra de forma tão contundente, nos cenários das grandes cidades brasileiras.

Os apontamentos de Carolina, fincados na realidade dura dos espaços de exclusão, transformaram-se, metaforicamente, em picareta⁸ que poderia ajudar a derrubar o muro da invisibilidade dos que foram dispensados da ordem social, porque se ajustam ao modelo definido para os “consumidores falhos, incompletos, imperfeitos” (BAUMANN, 2005, p. 23) .

8 Valho-me do termo com a força que tem no texto de Seligmann-Silva (2008)

Talvez, por isso, alguns críticos tenham visto no livro apenas um desabafo, sem nenhum outro valor que não o de expor para a sociedade a visão de uma mulher descendente de escravos que trazia na cor da pele e na extrema penúria que caracterizava sua vida, os traços de uma história bastante peculiar da cultura brasileira. Ela, entretanto, teimava em afrontar as ordens culturais e sociais que legitimam, por exemplo, as características textuais do texto autobiográfico, do testemunho e do diário. Indiferente à guerra pelas classificações e determinações dos gêneros textuais, ela registrou, nos apontamentos quase diários que fez do cotidiano da favela e de sua peregrinação em busca do que pudesse ser vendido como lixo aproveitável.

Considere-se, entretanto, que Carolina produziu também outros tipos de textos, poemas e romances, provérbios, letras de música, nos quais deixa evidentes recursos próprios da literatura que ela certamente leu, no pouco tempo em que pode ficar na escola e nos livros que conseguiu recuperar do lixo que revolvía, nas ruas da cidade de São Paulo.

Elzira Divina Perpétua, autora do livro *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus* (2014), recolhe dos manuscritos que conseguiu consultar para a realização de sua pesquisa apresenta depoimentos e declarações da escritora que testemunham o seu desejo de escrever livros que pudessem render-lhe o dinheiro com que realizaria o sonho de ter uma casa fora da favela⁹. Várias anotações da escritora aludem à dificuldade para conseguir tempo para escrever, porque a dureza da peregrinação em busca de material que pudesse ser revendido, roubava-lhe os momentos necessários para escrever seus apontamentos e os textos que ela denominava “contos, provérbios, romances, poemas e letras de música” (PERPÉTUA, 2014, p. 222). Sem um espaço todo seu¹⁰ para escrever, ela dribla as dificuldades do dia a dia, do mesmo modo como consegue arranjar espaço e tempo para escrever o seu sonho de ser reconhecida como escritora, como poetisa. Catar papel, em seu cotidiano, se irmana com escrever e essas duas ações constroem as possibilidades de Carolina Maria de Jesus continuar vivendo.

A quantidade de textos que ela produziu ao longo da vida indica a sua obsessão por escrever revelada pelos muitos textos que ela produziu ao longo da vida.

⁹ Nas anotações do dia 27/07/1955, Carolina diz: “É que estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela. (p. 28)

¹⁰ A expressão foi tomada à declaração de Virgínia Woolf : “A mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção”.

Embora não tenha alcançado sucesso com os livros publicados depois de 1960, ela não desistiu de escrever, porque sua salvação estava na escrita. Como afirma Perpétua, ela desejava “ver-se projetada como poetisa que sabia burilar as palavras que lhe concederiam a senha de entrada no universo intelectual” (PERPÉTUA, 2014, p. 235). Inconscientemente, talvez, Carolina Maria de Jesus recorre à escrita para desviar-se do destino daqueles que, favelados como ela fora um dia, serão cada vez mais descartados das possibilidades de se sentirem incluídos na sociedade e alocados em dos subempregos, vivendo, por isso, eternamente em zonas de incertezas e precariedades.

Os biógrafos de Carolina Maria de Jesus ressaltam o fato de que o sucesso do livro *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, que teve inúmeras edições no Brasil e foi traduzido para várias línguas, não ter se repetido com os outros livros posteriormente publicados, alguns, inclusive, por sua própria iniciativa. O interesse despertado pelo primeiro livro, talvez, tenha sido acentuado pelas reportagens de Audálio Dantas, o jornalista que descobriu Carolina na Favela do Canindé, e pela curiosidade dos leitores sobre o fato de uma mulher negra, pobre e favelada ter escrito livros. Uma *avis rara* no mundo dos livros.

Passados mais de 50 anos do lançamento de seu primeiro livro, o nome de Carolina Maria de Jesus volta a ser citado, porque vários estudos sobre a sua obra, inclusive sobre os seus manuscritos ainda inéditos, indicam facetas de sua escrita que dizem do seu desejo de alcançar o mundo das letras, mas, sobretudo, ressaltam as imagens construídas por ela sobre o significado de poeta, escritor, literatura que instigam a reflexão sobre as representações imaginárias que levam a escritora a ver-se, por vezes, como alguém especial, porque escreve livros. Talvez, esse seja o engodo maior que perseguiu Carolina Maria de Jesus até o final de seus dias, pois, o fato de escrever e de escrever livros não lhe garantiu, depois de um efêmero sucesso, o reconhecimento esperado como escritora.

Os estudos sobre seus escritos, talvez, possam mostrar como essa mulher favelada, que tinha o hábito de anotar o seu cotidiano e de escrever poemas e romances para fugir da realidade de seus dias, conseguiu romper as barreiras da indiferença e, com seus escritos, colocou muitas indagações sobre o que de mais condenável tem o progresso, como lucidamente afirma Marisa Lajolo no prefácio à *Antologia Pessoal* (1996), livro de poemas de Carolina Maria de Jesus, organizado por José Carlos Sebe e Bom Mehihy.

Para Carolina, catar papel relaciona-se com escrever em sentidos não construídos pelo belo poema de Cabral, porque, em sua trajetória, esse hábito significava criar mundos possíveis para ela e para os desgarrados da sorte, os legitimados como refugio humano, no cenário mundial que o período em que viveu começava a descortinar.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença. In: **Brasil Afro-Brasileiro**. Org. Maria Nazareth Soares Fonseca. Ed. Autentica. Belo Horizonte. 2000.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto despejo**: diário de uma favelada. 8ª. 4ª. reimpressão. São Paulo: Ática, 1993.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. SEBE, José Carlos; MEIHY, BOM (ORGS.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 9ª. Ed. São Paulo: Editora Ática. 2007.

LARA, Fernão Lopes Ginez. Favela da Vergueiro e modernização à brasileira: apontamentos sobre industrialização e trabalho na formação do capitalismo no Brasil. In: **Revista Geográfica de América Central**, número especial EGAL, Costa Rica, II sem. 2011. P. 2 - 18.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à Internet. Trad. Jovita Noronha; Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPES, Elisângela Aparecida. A importância da leitura e da escrita para Carolina Maria de Jesus: uma análise do seu quarto de despejo. In: site Literafro. LITERAFRO - www.letas.ufmg.br/literafro

MELO NETO, João Cabral. Catar feijão. In: **Antologia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994, p/ 346.

PERPÉTUA, Elzira Divina. **A vida escrita de Carolina Maria de Jesus**. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

SELLIGMANN-SILVA. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65 - 82, 2008.

SCHABIB, Luana/ Os cadernos de Carolina. In:
<http://www.revistabrasileiros.com.br/2014/03/14/os-cadernos-de-carolina/#.UyyTtl68Sso> . Acesso em 20 de março de 2014.

SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SONG FOR ANNINHO: UM BLUES FEMININO EM PALMARES

María Rocío Cobo Piñero*

*Blues, por favor me diga
tenho que morrer como escrava?*

Ma Rainey¹

Revisão histórica a partir do blues

Gayl Jones é uma das representantes menos conhecidas da geração de escritoras negras que protagonizaram o renascer literário feminino dos anos 1970 nos Estados Unidos e que continua publicando ainda hoje como poeta, romancista e ensaísta. Junto com ela, outras autoras mais célebres como a Prêmio Nobel de literatura Toni Morrison ou Alice Walker, desafiam com sua escrita as desigualdades de gênero, classe, e raça, além de trazer versões mais inclusivas da história oficial, que tem apagado suas vozes. O uso da música, a oralidade e a mitologia popular africana configura uma estética para lembrar e imaginar espaços de resistência. Neste sentido, *Song for Anninho* (1981) é um poema narrativo que encena a destruição da República de Palmares, criada por escravos fugitivos ou livres, indígenas, mamelucos, brancos e mulatos no atual estado de Alagoas.² O historiador Abdias Nascimento assegura que Palmares representa um símbolo de resistência à escravidão no continente americano, durante seus cem anos de existência (1981, p. 47-48). Apesar de que Gayl Jones nunca esteve no Brasil,³ a decisão de situar algumas de suas obras neste país, possibilita-lhe aspirar a uma representação mais plural, sincrética e polifônica – a partir de referentes reais ou imaginários –, das vozes femininas negras, além da experiência diaspórica nos

* Doutoranda em Letras pela Universidad de Sevilla, Espanha (Literatura em Língua Inglesa) em cotutela com a Universidade Federal do Espírito Santo (Estudos Literários). Possui mestrados em Ensino de Espanhol como Língua Estrangeira pela Universidad Pablo de Olavide, Espanha (2010) e em Estudos Americanos pela University of Pennsylvania, EUA (2001). É licenciada em Filologia (Letras/Inglês) pela Universidad de Sevilla (1999). E-mail: rociocobo@gmail.com

¹ *Slave to the Blues* (1927) denuncia a opressão após a abolição: “Blues, please tell me do I have to die a slave?”

² A experiência de Palmares consolidou a possibilidade de construir um projeto plural, transétnico, transcultural e antirracista (MELO, 2006, p. 59).

³ As referências ao Brasil são bastante frequentes na obra poética de Gayl Jones. As mais amplas encontram-se nos livros de poesia *Xarque and Other Poems* (1979) e *The Hermit-Woman* (1983), bem como no romance *Corregidora* (1975). Na entrevista citada com C. Rowell, a autora explica a pormenorizada labor de pesquisa empreendida para conhecer a história da escravidão no Brasil.

Estados Unidos: “Eu gostaria de poder lidar com todo o continente americano na minha ficção” (apud. ROWELL, 1982, p. 40).⁴

Enquanto a única informação conhecida sobre Palmares são as crônicas dos próprios colonizadores europeus, Gayl Jones se propõe a difícil empreitada de “imaginar Palmares” (COSER, 2005), desde a perspectiva das pessoas que ali residiam, utilizando para isto estratégias revisionistas da história.⁵ O texto combina fatos históricos, folclore popular afro-brasileiro e afro-estadunidense, com ficção. A música e a tradição oral conformam os “restos” ou “vestígios” que lhe permitem intervir na versão adulterada da história de Palmares.⁶ Dessa maneira, *Song for Anninho* reclama as vozes das oprimidas em primeira pessoa, tendo como referentes a música e a tradição vernácula africana. O poema, inclusive, poderia representar aquele blues do “Novo Mundo” que Ursa Corregidora – protagonista de *Corregidora*, seu romance estréia – se propôs compor para que soassem todas as vozes silenciadas do continente americano: “Uma nova canção do mundo” (1986, p. 59).⁷

Toni Morrison utiliza o termo “arqueologia literária” (*literary archaeology*) (1987, p. 92) para referir-se ao modo em que seus romances reconstroem períodos históricos, a partir de dados e da imaginação da autora. Para isto, busca “os restos” do passado e os contempla, como se estivesse diante de uma escavação arqueológica, e imagina o mundo interior dos que ali habitaram (1987, p. 92). Esta estratégia revisionista aponta as possibilidades da literatura para preencher os vazios deixados pela história oficial, no momento em que a autora revisita as ruínas históricas e desenterra as partes que quedaram ocultas. Na mesma esteira de Morrison, Eurídice Figueiredo explica que os autores contemporâneos do continente americano apelam, com frequência, a vestígios que lhes ajudam a recompor partes da história: “a memória histórica foi frequentemente rasurada, cabe ao escritor escavar a memória a partir de vestígios às vezes latentes que ele [ou ela] encontra no real” (FIGUEREIDO, 2010, p. 168). Figueiredo ainda acrescenta que na literatura brasileira não há uma produção vasta que tematize a escravidão, fato que pode estar relacionado com a queima de documentos relativos à compra-venda de escravos, ordenada pelo ministro de economia

4 “I’d like to be able to deal with the whole American continent in my fiction”.

5 O historiador Décio Freitas analisa e comenta documentos inéditos sobre Palmares, desde um olhar crítico que questiona a “verdade histórica” dos documentos coloniais (2004, p. 13).

6 Zilá Bernd define o vestígio como “a presença de uma ausência”, que remete também “à possibilidade de reconstruir fragmentos de memória a partir de rastros, ruínas, detalhes esquecidos”. Ver o *Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura*: <http://edicionario.unilasalle.edu.br/?p=466>

7 “A new world song”.

Rui Barbosa em 1890: “simbolicamente tal ato ficou registrado na memória nacional como uma tentativa de apagar um passado de vergonha” (2010, p. 168).

Neste sentido, Morrison salienta o valor das narrativas de escravos (*slave narratives*) como arquivos que registram a história afrodescendente no continente americano. Para as pessoas escravizadas, como para Almeyda em *Song for Anninho*, primeiro cantar e depois escrever, conformavam atos de resistência ante a subjugação. A própria Morrison escreveu a premiada novela *Beloved* (1987), traduzida ao português como *Amada*, na qual combina fatos reais com ficção, para contar a história verídica da escrava fugitiva Margaret Garner, quem preferiu assassinar sua filha para que esta não sofresse as condições inumanas do sistema escravista.⁸

Em contraste com as obras históricas que lê para documentar-se, Gayl Jones destaca o ponto de vista feminino, já que o poema se centra na mulher negra Almeyda, que canta-recita em primeira pessoa seus sentimentos por Anninho, o guerreiro palmarista. A ênfase na história de amor, bem como a estrutura do texto, sua complexidade, intimismo e marcada ambiguidade, permitem-nos associá-lo com o blues, embora a trama situa-se a finais do século XVII – momento em que este gênero musical ainda não tinha sido gestado. Em vista das características temáticas e estilísticas do poema-canção, a proposta deste artigo é analisar como Gayl Jones vincula a simbologia de Palmares com os significados do blues, criando uma visão íntima da história de resistência, cujo modelo não foram as crônicas imperialistas senão o Blues Clássico: “Esta é uma canção que estou cantando, Anninho. / Todas as mulheres estão cantando” (1981, p. 28).⁹

Apresentadas com aparente simplicidade, as palavras que escolhe Almeyda para contar-cantar seu romance épico recebem a influência dos códigos do blues e adquirem uma marcada polissemia, cujos significados sempre estão relacionados com os efeitos traumáticos do sistema escravista. Houston Baker denomina esta relação semiótica entre blues e opressão “economia da escravidão” (*economics of slavery*), conceito que formula como crítica direta aos pilares da civilização moderna (1984, p. 13). O intelectual afro-estadunidense ainda acrescenta que a oposição a este sistema provocou determinados registros e ressonâncias musicais, que o blues foi capaz de abranger, tais como as canções do trabalho, os provérbios, a filosofia popular, os comentários

8 Um dos últimos romances da Premio Nobel, *A Mercy* (2009), também lida com a escravidão nos EUA, do ponto de vista tanto das pessoas escravizadas quanto dos escravistas.

9 “This is a song I’m singing, Anninho / All of the women are singing.”

políticos, o humor e os lamentos elegíacos (1984, p. 5).¹⁰ No caso de *Song for Anninho*, as práticas opressivas retratadas conectam Brasil com EUA, mediante o vínculo comum da diáspora e da escravidão. Ao criar uma idéia de Palmares através da imaginação e de fatos históricos, Gayl Jones contribui ao diálogo interamericano e à reconstrução da história da diáspora africana (COSER, 2005, p. 642).¹¹

O Blues Clássico feminino como modelo de resistência

Desde o início da diáspora, a música forneceu espaços de denuncia nos EUA. A marcada oralidade da cultura africana se reforçou ainda no continente americano, já que poucos afrodescendentes tiveram acesso à educação, um direito denegado durante a escravidão e após sua abolição, pois a educação outorgar-lhes-ia poder (MORRISON, 1987, p. 89). Por este motivo, a música e a palavra oral ganham proeminência como meios de expressão e como formas de empoderar os sujeitos. As histórias populares africanas, junto com a música e a dança, constituíram a única “bagagem” (*baggage*) transportada ao “Novo Mundo” pelas pessoas negras escravizadas (ABRAHAMS, 2011, p. 4).

O apelido Blues Clássico refere-se ao blues cantado e às vezes também composto por artistas negras nos EUA, durante os anos vinte e trinta. As primeiras a gravarem blues foram as mulheres, em 1920 a cantora Mamie Smith gravou seu segundo single “Crazy Blues” e o sucesso foi tão extraordinário – vendeu 800.000 cópias a um dólar cada uma nos bairros negros, cifra inusitada em aqueles momentos – que se produz um *boom* do Blues Clássico feminino (HARRISON, 2000, p. 48-49).¹² As discográficas (dirigidas por empresários brancos), cientes do enorme potencial comercial, criaram em 1921 a secção *race records*, para a qual só gravavam artistas negros e cujos discos unicamente se distribuíam em lojas de bairros negros; circunstância que ilustra o alto nível de segregação social da época.

10 Baker reconhece a influência de Baudrillard, Foucault, Derrida e Eco na sua teoria vernácula, na qual combina semiótica com antropologia e crítica literária, no intuito de estabelecer o blues como matriz e como tropo fundamental da cultura e da literatura negra.

11 Coser (2011) compara Gayl Jones com a autora afro-brasileira Conceição Evaristo, já que ambas reflexionam sobre a memória da escravidão e a herança colonial nas Américas.

12 A crítica literária refere-se a este tipo de blues simplesmente como *Classic Blues*, dado que foram as mulheres as que criaram e consolidaram esse gênero musical.

A estrutura do blues feminino consolidou a forma dos primeiros blues sulistas de finais do século XIX – por isso usou-se o adjetivo “Clássico” para designá-los –, caracterizada por várias estrofes de três versos cada uma, sendo o segundo verso uma repetição do primeiro e o terceiro uma conclusão que rima com os dois anteriores. Esse modelo admite variações, porém primam a repetição e a pergunta-resposta estabelecida pelo modelo estrutural AAB, e pela relação direta entre a cantora com os músicos e a platéia.

Na década de êxito do Blues Clássico, cantoras como Bessie Smith, Gertrude “Ma” Rainey, Sippie Wallace, Alberta Hunter e Ida Cox, criaram um repertório musical que formou uma consciência proto-feminista e social, demonstrando que o blues era mais do que um entretenimento. Estas cantoras erigiram-se em símbolos para outras mulheres negras, por elevar sua voz em contra de injustiças sociais, retratar tabus sexuais e romper com os limites das convenções. Com o objetivo de evitar o escândalo e a subversão, as companhias discográficas exerciam um minucioso controle sob o material que se gravava. E para contornar esta censura, as artistas usavam uma linguagem metafórica carregada de simbolismo, ironia e de significados velados. Embora o auge do Blues Clássico fosse relativamente breve, o legado cultural é bastante rico; após a Depressão econômica de 1929, as vendas de discos descenderam notadamente e como resultado, finalizou a década dourada do Blues Clássico, para dar passo ao Blues Rural masculino (*Country Blues*).¹³

Apesar da relevância do Blues Clássico, a historiografia do blues ignorou a contribuição das mulheres, sendo escassas as menções às cantoras nas renomadas obras de pesquisa de Paul Oliver (2009), Amiri Baraka/LeRoi Jones (2002), ou Albert Murray (2000). Sem embargo, o presente artigo considera as letras do Blues Clássico como um espaço discursivo que reflete a complexidade das dinâmicas de poder. Da mesma forma, afirmamos que a atitude contestaria das artistas de blues ante preconceitos raciais, sexuais e de classe marcaram um referencial, tanto para a crítica feminista negra quanto para as escritoras afro-estadounidenses. Deste modo, a crítica feminista negra tem privilegiado, desde a década de 1990, o estudo do blues como território feminino (DAVIS, 1998); como espaço de autodeterminação (CARBY, 1999) e como texto oral de resistência (COLLINS, 2000, p. 105-108).

Partindo destas premissas, Almeyda se erige em cantora de blues para celebrar o amor pelo soldado palmarista e, reitera constantemente, a dificuldade de amar num

¹³ Os expoentes mais destacados do *Country Blues* foram “Papa” Charlie Jackson, Tommy Johnson e “Blind” Lemon Jefferson (BARAKA, 2002, p. 104-5).

entorno que lhes priva de possibilidades de sentir carinho: “*como poderíamos sustentar nosso amor / num tempo de crueldade [...] Como poderíamos olhar para o outro com ternura [...] É duro manter a ternura / quando tudo ao redor é cruel*” (1981, p. 36, grifo do original).¹⁴ Esta mesma inquietude determina o tom dos Blues Clássicos, cujas letras expõem a complexidade das relações humanas, numa sociedade tremendamente injusta. Se as crônicas históricas detalhavam de forma pormenorizada cada batalha, em *Song for Anninho* Almeyda canta sobre seus sentimentos contraditórios e estabelece nexos entre a história colonial e o presente da autora: “Este é um país que não permite aos homens / serem gentis. Homens brancos ou negros. Não lhes permite serem gentis. / Não é fácil permanecer afetuoso. / É muito complicado” (1981, p. 45).¹⁵

Numa entrevista com Michael Harper, Gayl Jones indica que a característica do blues que realmente lhe interessa é a ambiguidade dos relacionamentos, trazidos nas letras das canções. De acordo com a escritora, as chamadas por ela “relações do blues” (*blues relationships*), amostram a própria natureza humana, com suas contradições: “O blues abriga todos os sentimentos” (apud. HARPER, 1979, p. 360). Esta afirmação remete ao poema-blues “Canção Profunda” (“Deep Song”, 1975), uma certa apresentação da ambivalência do ser humano. Os primeiros versos transmitem a essência do poema, escrito enquanto Gayl Jones escutava Billie Holiday cantar:

O blues chamando meu nome.

Ela está cantando uma canção profunda.

Ela está cantando uma canção profunda.

Eu sou humana (JONES, 1975, p. 11).¹⁶

O poema recebe o mesmo título do blues de Holiday; a voz da cantora (ela) se confunde com a voz do poema (eu), produzindo uma marcada ambiguidade. A última estrofe aponta a natureza contraditória do amante, as palavras “obscuro” e “homem” se reiteram, buscando-se por sua vez a polissemia. A ambiguidade, junto às repetições e à aparente simplicidade lírica, constituem características chaves do blues:

Ele é um homem obscuro.

14 “[...] *how we could sustain our love / at a time of cruelty [...] How we could look at each other with tenderness [...] It's hard to keep tenderness / when things all around you are hard*”.

15 “This is a country that doesn't allow men / to be gentle. White men or black men. / It doesn't allow them to be gentle. / It is not easy to remain tender. It is / a very hard thing”.

16 “The blues calling my name. / She is singing a deep song. / She is singing a deep song. / I am human.”

As vezes ele é um bom homem obscuro.

As vezes ele é um mau homem obscuro.

Eu amo-lhe (JONES, 1975, p. 11).¹⁷

Em “Oportunidade” (“Chance”, 1979), outro poema-blues, a escritora também reflete sobre como manifestar ternura e de que maneira será interpretada pelo amante:

Ele a busca
Ela o beija com medo
Ela tem medo de ser afetuosa,
medo de que ele pense que quer alguma coisa (1979, p. 112).¹⁸

A união entre blues e poesia possibilita criar um âmbito de expressão, que em *Song for Anninho*, simboliza a resistência ao ataque e posterior destruição de Palmares entre 1694 e 1695; manobra organizada pelo general português Domingos Jorge Velho (ao que Gayl Jones chama de “Velho”). A forma de subversão é cantar, e com posterioridade, escrever para assim registrar a sobrevivência. Em lugar de relatar as minudências da luta, prática comum nas crônicas européias, Almeyda prefere focalizar-se nos detalhes mais íntimos e no cotidiano do Quilombo; sobre o ataque somente se narra como os soldados portugueses cercaram os peitos de Almeyda, depois de ter matado Anninho e o governador de Palmares, Zumbi, a quem decapitaram: “Mas não são as ações as que me interessa preencher / senão o espírito! (1981, p. 78).¹⁹ O historiador D. Freitas relata que, assim que Zumbi foi decapitado no dia 20 de novembro de 1695, os soldados portugueses colocaram sua cabeça num lugar público, na capital de Palmares (Macaco), para que, desta forma, todos vissem que Zumbi não era imortal (1982, p. 72, p. 114). Jones descreve brevemente aquela provocação (1981, p. 30), porque sua preferência reside no lado mais íntimo da história, bem como na mutilação física e psíquica.

Mitologia e oralidade como contra-história

A língua da canção de Almeyda recebe o propósito de recuperar a histórica mítica de Palmares, acrescentada sempre pelo sentimento poético de seus habitantes, fato que configura uma “mitopoesia” (*mythopoesis*). Conforme Casey Claborough, este

¹⁷ “He is a dark man. / Sometimes he is a good dark man. / Sometimes he is a bad dark man. I love him”.

¹⁸ “He reaches for her. / She kisses him with fear. / She is afraid to be tender, / afraid he’ll think she wants something”.

¹⁹ “But it’s not the actions I wish to capture, / but the spirit”.

gênero literário resgata parcialmente os mitos, através de dados históricos e da imaginação poética do autor ou autora (2007, p. 101).²⁰ Precisamente, um dos recursos utilizados para demonstrar o espírito de resistência de Palmares é associar o salto dos soldados palmaristas, desde a Serra da Barriga, com o mito dos “africanos voadores” (*flying Africans*). Este mito, ressalva que os africanos podiam voar, até que começaram a comer sal, introduzida na África pelos brancos (JONES, 1991, p. 172). Ainda que existam várias versões do mito nas Américas, a mais citada é a que faz referência ao dom legendário que possuíam as pessoas afrodescendentes para voar de volta à África, escapando assim da escravidão.

Quanto ao fato verídico, historiadores como Ernesto Ennes e R.K. Kent referem-se ao salto dos duzentos soldados palmaristas que se arrojaram pelo barranco (onde haviam se refugiado da invasão portuguesa), como uma rendição suicida. Por outro lado, Nina Rodriguez, Arthur Ramos e J.F. da Rocha Pombo o consideram uma ação heroica (KING, 2004, p. 760-763). No entanto, Gayl Jones lhe atribui um significado mítico e de rebeldia, ao vinculá-lo com a lenda dos “africanos voadores”. No poema-canção, Almeyda sonha que confecciona as asas de Anninho – quem pouco depois saltará pelo barranco – e cogita sobre a simbologia deste sonho premonitório: “Eu segui fabricando penas para ti / Não, elas não eram de pássaros. / Elas eram feitas por uma mulher” (p. 26).²¹ A amante, aflita, não consegue enxergar o significado do sonho, até que acontece o fato histórico:

Eu não sabia o que
significava até que aquilo aconteceu
no mundo. E nossos corajosos palmaristas,
saltaram do penhasco em vez de sucumbir.

Oh, se tivessem se tornado em pássaros então! (p. 42).²²

A terceira parte do poema-canção comemora a imortalidade dos palmaristas e de Zumbi, indagando sempre nos sentimentos mais profundos: “*O que aconteceu com ele? Zumbi / O mataram para que seu povo não pensasse / que ele era imortal. / Vi os olhos dele. Ele tinha os olhos de um / homem imortal. / Me pergunto como se sente sua*

²⁰ Para mais informação sobre a (re)interpretação dos mitos desde o ponto de vista feminino, ver SELLERS (2001).

²¹ “I kept making feathers for you. / No, they were not from birds. / They were woman-made”.

²² “I did not know / what it meant until after the thing had happened / in the world. And our brave Palmaristas, / jumping from cliffs rather than surrender. / Oh, if they could have become birds then!”

mulher” (1981, p. 114, grifo do original).²³ Almeyda está convencida de que os guerreiros quilombolas não tinham outra alternativa, além do salto da Serra da Barriga, apontando desta forma sua heroicidade: “Só havia uma saída, Anninho, e esse momento / nós criamos” (p. 119).²⁴

O mito dos “africanos voadores” torna-se um símbolo contra a subjugação no contexto da diáspora africana em América Latina, no Caribe, e nos EUA, como alternativa aos mitos hegemônicos europeus (WILENTZ, 1989, p. 22). No célebre romance de Toni Morrison *Song of Solomon* (1977), traduzido ao português como *A canção de Solomon*, este mito, junto com a música e a tradição oral, representam chaves para desentranhar a história de toda uma saga familiar. No jazz, a lenda se faz presente também em *Porgy and Bess* (1935), primeira opera jazzística, cuja ária mais famosa, “Summertime”, exalta o dom de voar: “Uma destas manhãs vais te elevar cantando, / Depois abrirás tuas asas até tocar o céu” (GERSHWIN, 1990).²⁵

Como mencionado, a transmissão oral de histórias e lendas de origem africana, conformam os vestígios de um passado que os colonizadores quiseram enterrar e apagar. Assim é que sua reivindicação constitui o eixo temático de muitas das obras literárias e ensaísticas das autoras negras dos anos 70 nos EUA, que equiparam, por sua parte, a tradição vernácula com a literária. Por exemplo, Alice Walker reuniu em *In Search of Our Mothers’ Gardens* (1983, 2003) ensaios que advogam por resgatar a tradição oral e musical de seus antepassados femininos, pilares de uma necessária contra-história.²⁶ A própria Gayl Jones publicou *Liberating Voices: Oral Tradition in African-American Literature* (1991), uma obra de ensaios que reivindicam a procedência oral e musical não só da literatura negra, senão também de todas as literaturas. Se, como afirma Jones, as raízes literárias encontram-se no folclore popular, neste caso seria necessário desenterrar os vestígios que descubram a música, os mitos e a tradição vernácula para contar-cantar a histórica de forma inclusiva e plural.²⁷

A função de cantar como mecanismo de subversão, principalmente para as mulheres de Palmares, se apresenta desde o início do poema. Na segunda parte (p.

23 “What became of him? Zumbi. / They killed him so that his people would not / think he was immortal. / I saw his eyes. He had the eyes of an / immortal man / I wonder how his woman feels”.

24 “There was only that way, Anninho, and that moment / we had made”.

25 “One of this mornin’s you’re goin’ to rise up singin’, / Then you’ll spread yo’ wings an’ you’ll take the sky”.

26 Alice Walker (2003) dedica vários de seus ensaios à antropóloga e escritora negra Zora Neale Hurston, pioneira em reivindicar a importância da tradição vernácula e ignorada pela crítica literária até a publicação da influente obra de Walker.

27 *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (GATES, 1989) é uma obra chave sobre a raiz vernácula da maioria de topos literários.

79-110), dedicada às lembranças do romance com Anninho durante o ataque a Palmares, Almeyda insiste na transcendência que recebe o ato de cantar sobre o amor: “E as canções de amor, Anninho. / Canta uma canção de amor para mim. / A princípio eu pensava que era uma / época na que devíamos deixar para trás as canções de amor, / ou atingir novas vozes para / cantá-las” (p. 80).²⁸ Portanto, cantar torna-se um ato vital, até heróico, e a busca de uma nova voz – mais libertária e esperançosa –, faz-se imprescindível para seguir amando, diante da guerra: “Devemos re-fazer nossas vozes, Anninho. / Esta é uma era onde as antigas vozes não servem mais.” Ao que Anninho responde: “Minha voz não está pronta” (p. 81).²⁹

Uma nova canção da diáspora no continente americano

Ao longo da épica, Almeyda alude constantemente ao desejo de compor uma canção de amor, que receba a mesma função catártica do riso: “Vou fazer de meus risos uma canção de amor, / mas só pode ser uma risada, / uma risada que abranja os sons das / coisas que não estou te contando, só pode / ser esse tipo de risada” (p. 82). Uma das primeiras músicas gravadas por um músico negro nos EUA foi precisamente “A canção do riso” (“The Laughing Song”, 1894), composta pelo artista George W. Johnson, e cujo estribilho celebrava o poder libertador do riso: “Depois eu ri, qua qua qua qua qua, qua qua qua qua / Não podia parar de rir, qua qua qua qua qua, qua qua qua qua (JOHNSON, *Archeophone Records*).³⁰ Esta canção adianta a combinação tragicômica que já formava parte do folclore popular negro e dos provérbios, celebrada posteriormente pelo blues: “Se você me ver rindo / estou rindo para não chorar” (*Ragtime Ephemeralist*).³¹ A artista Chippie Hill foi uma das que popularizou este recurso no blues, cantando “Problemas em mente” (“Trouble in My Mind”, 1926): “Problemas em mente, sinto-me triste / Mas não estarei sempre, / Porque o sol vai brilhar algum dia na minha porta dos fundos” (LEVINE, 1978, p. 230).³²

A nova canção de Almeyda, deve abranger também a frustração do momento que estão vivenciando: “E se cantasse uma canção de amor para ti agora, / Anninho,

28 “And the love songs, Anninho. / Sing me a love song. / At first I thought it was an / age when we must leave the love songs behind, / or get new voices to / sing them”.

29 “We must remake our voices, Anninho. This is an age when the old voices won’t do. / Sing me a love song”. “My voice is not ready”

30 George W. Johnson (1850-1910) foi um cantor e compositor, nascido em Virginia (EUA) como escravo. Regravou centos de versões de “The Laughing Song”, cujo êxito atribuiu-se a seu riso contagioso. Embora fosse um dos primeiros artistas negros que gravou um disco, quase nenhuma história da música menciona sua relevância. “Then I laugh ha ha ha ha ha ha, ha ha ha ha ha / I couldn’t stop laughing ha ha ha ha ha ha, ha ha ha ha ha”.

31 “If you see me laughin’ / I’m laughin’ to keep from crying”.

32 “Trouble in my mind, I’m blue, / But won’t be always, / For the sun will shine in my back door someday”.

seria do tipo que / feriria teus ouvidos [...] Estaria cheia de desejo sem / possibilidade. Não seria como as canções antigas” (p. 87).³³ Essas “canções antigas” poderiam fazer referência aos cantares medievais que os trovadores europeus entoavam para retratar épicas amorosas e históricas, que reproduziam, no entanto, a visão dos colonizadores. A protagonista reflete, por sua vez, sobre o tipo de música que ela vai cantar e prognostica sua natureza contraditória, como a do blues. Estas reflexões metanarrativas sinalam a contemporaneidade do texto, que encena um canto agônico, carregado de frustração e de desejo contido.

S. Coser assinala que *Song for Anninho* parece incluir o “aqui” e “agora” da escritora e dos leitores (2005, p. 638). Ainda que a história situa-se no período colonial, Gayl Jones provê os significados, a complexidade e a forma do blues moderno e não a da música espiritual negra (*spirituals*) da época: “Não há nem tempo, nem lugar para nós aqui / a menos que o criemos” (JONES, 1981, p. 53).³⁴ Embora a influência dos espirituais negros continue vigente no blues, esses se definiam, particularmente, pelo caráter religioso e aglutinavam práticas cristãs com tradições africanas; o resultado desta mistura foi um canto sincrético dos africanos no continente americano (LAWRENCE-MCINTYRE, 1987, p. 381).

O blues mantém o modelo de pergunta-resposta (*call and response*), a improvisação, a sincopa, a polifonia e o duplo sentido das letras, características todas elas de origem africana. Em contraste com os espirituais, o blues é uma das primeiras formas seculares dos africanos no continente americano (as canções do trabalho foram as primeiras). Outra divergência entre ambos é que no blues destaca-se, pela primeira vez, a figura do solista, em contraposição às canções grupais africanas, aos espirituais e as canções do trabalho. Segundo Lawrence Levine, este fenômeno amostra a aculturação dos africanos no “Novo Mundo”, visto que o blues é a manifestação expressiva de um *ethos* próprio do contato cultural, em primeira pessoa (1978, p. 221). Coincide com A. Baraka (2002) ao ressaltar que o *ethos* do blues não era característico dos africanos, e sim dos escravos africanos nos EUA, determinado por sua situação de exploração. Larry Neal define o “blues ethos” como: “a manifestação musical da experiência individual e cultural em Afro-América, com a qual os membros da comunidade poder-se-iam identificar” (1972, p. 48).³⁵ Não é por acaso que o blues

33 And if I sang you a love song now, / Anninho, it would be the kind that would / hurt your ears [...] It would be full of desire without / possibility. It would not be like the old songs”.

34 “There is neither time nor place for us here / unless we create it”.

35 “the musical manifestation of one’s individual, cultural experiences in Afro-America with which members of the black community can identify”.

incida na individualidade do intérprete, num momento em que a política e a ideologia puritana fomentava os logros pessoais, elemento definatório da mentalidade modernista de princípios do século XX, em detrimento dos valores comunais da cultura africana.

Em *Song for Anninho* o tom e as cadências do blues estão atreladas à perseguição dos quilombolas, bem como ao intento de expressar amor durante a escravidão. A voz em primeira pessoa de Almeyda articula, por sua vez, outra característica relevante do blues, isto é, a repetição irregular ou *worrying the line*,³⁶ que inclui mudanças no ritmo e na ordem das palavras:

Venha perto de mim, Anninho,
e me fale através de um beijo.
Me fale através de um beijo
para que este sentimento me deixe.
Me fale perto através de um beijo,
para que este sentimento me deixe
completa. Eu quero que me deixem completa (1981, p. 67).³⁷

Neste sentido, Anninho explica que a repetição é fundamental para deixar constância da barbárie histórica: “*Eu continuo me repetir, Almeyda. / Mas a repetição é necessária, / O que eu te conto deve permanecer*” (ênfase do original, 1981, p. 62).³⁸ Por esse motivo, o guerreiro palmarista havia decidido, antes de morrer, escrever a crônica dos assaltos ao Quilombo; missão que vai retomar Almeyda: “Eu escreverei suas crônicas, Anninho” (1981, p. 78, grifo do original).³⁹

A importância de arquivar as atrocidades cometidas pelos colonizadores adquire grande relevância, sendo o blues o meio para dar voz às lembranças da opressão: “*esta é uma época na qual o único que temos são nossas memórias*” (1981, p. 88, grifo do original).⁴⁰ O poema é, na realidade, uma canção histórica que retrata a dor transcontinental da escravidão, inscrita no corpo: “[...] o sangue de todo o continente / correndo em minhas veias” (1981, p. 6).⁴¹ Para transmitir estas memórias faz-se

36 Termo cunhado por a poeta afro-estadunidense Sherley Anne Williams (1979, p. 127).

37 “Come close to me, Anninho, / and speak to me through a kiss. / Speak to me through a kiss / so that this feeling will leave me. / Speak close to me through a kiss, / so that this feeling will leave me / whole. I want to be left whole”.

38 “*I keep repeating myself, Almeyda. / But the repetition is necessary. / What I tell you must stay*”.

39 “I’ll write your chronicles, Anninho”.

40 “*This is an age when all we have is our memories*”.

41 “[...] the blood of the whole continent / running in my veins”.

imperativa uma nova língua, que verbalize as evocações históricas desde um novo enfoque: o lugar enunciativo das pessoas subalternas. Além disso, Almeyda insiste na obrigação moral de plasmar a história de forma “veraz”, evitando assim as versões manipuladas oferecidas pelos europeus: “‘Veja como transformam heróis em vilões, / e ações nobres em crimes, e códigos / elevados em atos desonrosos?’” (1981, p. 78).⁴² Justamente, este tema da verdade/verdades em concomitância com a história é uma das grandes preocupações contemporâneas. Jean-François Lyotard e Linda Hutcheon, entre outros, sinalizam o caráter ficcional da História, contada geralmente pelos vencedores imperialistas.

Lyotard e Hutcheon seguem a esteira de filósofos como Derrida, Foucault e Baudrillard, que já haviam questionado a centralidade empírica e humanística do sistema cultural ocidental. Por um lado, Lyotard (1984) avisa da necessidade pós-moderna de mostrar-se céptico ante as “grandes narrativas” (*grand narratives*), metanarrativas totalizadoras sobre a História. Por outro, Hutcheon indica que a historiografia é uma ficção construída, e equipara a literatura com a história, pois o papel da interpretação dos eventos é determinante em ambos os casos (2005, p. 105).⁴³ Em *Song for Anninho*, os vencidos cantam a história de Palmares, trazendo à tona, por sua vez, o espírito de resistência quilombola. Com o intuito de evitar os erros das crônicas colonialistas e excludentes, a canção-blues de Almeyda acrescenta os nomes dos conquistadores: “Mesmo nossos traidores tem nomes” (1981, p. 79).⁴⁴

Outra das inquietudes de Almeyda é o idioma que difundirá a memória de Palmares: “Minha avó sempre falava de como / perdemos nossa língua aqui”, e o soldado palmarista responde: “*Faremos das palavras nossas palavras. / Usaremos as mesmas palavras, / mas com um significado diferente*” (1981, p. 58, grifo do original).⁴⁵ Com tudo, Gayl Jones compõe um blues híbrido em inglês, que mistura a língua própria de Almeyda, com a imposta pelos colonizadores, para assim representar, em primeira pessoa, a experiência de escravidão e a busca de si. Essa língua mestiça transmite o *ethos* do blues e tenta aglutinar a influência portuguesa, africana e americana. De um lado, Almeyda utiliza palavras portuguesas como “desapego” (p. 8),

42 “You see how they transform heroes into villains, / and noble actions into crimes, and elevated / codes into venality”.

43 Hutcheon acunhou o influente termo “metaficção historiográfica” para nomear às obras literárias que, de maneira auto-reflexiva (expõem abertamente sua condição de artefatos lingüísticos), aludem a uma realidade histórica específica; características que relaciona, por sua vez, com a literatura pós-moderna em particular.

44 “Even our traitors have names”.

45 “My grandmother always talked about how we / lost our language here”. “*We will use the same words but they will be different*”.

“macumbeiro” (p. 56), “curador” (p. 98), e de outro, reproduz fragmentos de cantos africanos que escuta a curandeira Zibatra cantar: “Ela fala em línguas ancestrais / *anii ennana khety inini / merikere ibihe kenikhesait / iudenet ipuiwer* [...] e depois ela canta *wallada aie wallada aie*” (p. 4, 7).⁴⁶

Considerações finais

O ato de cantar em primeira pessoa permite-nos escutar as vozes dos sujeitos colonizados, com ênfase na experiência da mulher negra. Gayl Jones aborda a reconstrução de Palmares, incorporando os significados do Blues Clássico feminino e os mitos de procedência africana. Dessa maneira, a autora cria um blues híbrido que encapsula a história do Quilombo e que dialoga tanto com o passado, quanto com o presente da escritora e dos leitores, pois o blues constitui uma das fórmulas para ir além dos limites de um tempo e de um espaço específicos. As alusões às cantoras de blues trazidas neste artigo visam oferecer referentes para criar personagens ambivalentes e multifacetadas, que falam de suas dores existenciais.

A “arqueologia literária” (Morrison, 1987, p. 92) acometida por Gayl Jones exuma os restos de Palmares para rearticular uma versão contemporânea do Quilombo, do ponto de vista feminino. Como outras autoras negras dos EUA de sua geração, Jones conecta de maneira indissolúvel a literatura com a música e a tradição oral, a fim de criar uma versão mais plural e inclusiva das experiências diaspóricas nas Américas. A poética da memória silenciada remete a uma nova língua, um blues híbrido que associa as tradições africanas com outras formas musicais nascidas no continente americano.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Roger D. **African Folktales: Traditional Stories of the Black World**. New York: Pantheon, 2011.

BAKER, Jr., Houston A. **Blues, Ideology, and African-American Literature: A Vernacular Theory**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

BARAKA, Imamu Amiri. **Blues People: Negro Music in White America**. 2ed. New York: Perennial, 2002.

BERND, ZILÁ. **Dicionário de expressões da memória social, dos bens culturais e da cibercultura**. Disponível em: <<http://edicionario.unilasalle.edu.br/?p=466>>

46 Apesar da diversidade étnica e racial de Palmares, a língua que maior influência teve foi o banto, falado em Angola, de onde provinham a maioria dos escravos (KING, 2004, p. 756). “She speaks in tongues [...] and then sings”.

Consultado: 22 de febrero de 2014.

CARBY, Hazel. The Sexual Politics of Women's Blues. In: CARBY, Hazel. **Cultures in Babylon: Black Britain and African America**. New York: Verso, 1999.

CLABOROUGH, Casey. Toward Feminine Mythopoetic Visions: The Poetry of Gayl Jones. **African American Review**, Saint Louis, v. 41, n. 1, p. 99-114, 2007.

COSER, Stelamaris. Dores Negras, Culturas Híbridas: Conceição Evaristo e Gayl Jones. In: **Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana**. Ed. Denise Almeida y Conceição Evaristo. Frederico Westphalen: Universidade Regional Integrada, 2011.

COSER, Stelamaris. Imaginando Palmares: A Obra de Gayl Jones. **Revista de estudos feministas**, Florianópolis, v. 13, no. 3, p. 629-644, 2005.

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday**. New York: Pantheon, 1998.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2010.

FREITAS, Décio. **República de Palmares: pesquisa e comentários em documentos históricos do século XVII**. Alagoas: Universidade Federal de Alagoas, 2004.

FRYER, Peter. **Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil**. London: Pluto, 1996.

GATES, Henry Louis, Jr. **The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism**. 2ed. New York: Oxford University Press, 1989.

GERSHWIN, George. **Porgy and Bess**. New York: Polygram Records, 1990. CD.

HARPER, Michael e STEPTO, Robert (Org.). **Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship**. Chicago: University of Illinois Press, 1979.

HARRISON, Daphne Duval. **Black Pearls: Queens of the 1920s**. 2ed. New York: Rutgers University Press, 2000.

HILL COLLINS, Patricia. **Black Feminist Thought**. New York: Routledge, 2000.

HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. New York: Routledge, 1988.

JONES, Gayl. **Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature**. Boston: Harvard University Press, 1991.

JONES, Gayl. **Corregidora**. 2ed. Boston: Beacon, 1986.

JONES, Gayl. **Xarque and Other Poems**. 2ed. New York: Lotus, 1984.

- JONES, Gayl. **The Hermit-Woman**. New York: Lotus, 1983.
- JONES, Gayl. **Song for Anninho**. Boston: Beacon, 1981.
- JONES, Gayl. Chance. **Callaloo**, Baltimore, n. 5, p. 112, 1979.
- JONES, Gayl. Deep Song. **The Iowa Review**, Iowa, v. 6, n. 2, p. 11, 1975.
- KENT, R. K. Palmares: An African State in Brasil. In: PRICE, Richard (Org.). **Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas**. 2ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 170-190.
- KING, Lovalerie. Resistance, Reappropriation, and Reconciliation: The Blues and Flying Africans in Gayl Jones's *Song for Anninho*. **Callaloo**, Baltimore, v. 27, n. 3, p. 755-767, 2004.
- LAWRENCE-MCINTYRE, Charlotte. The Double Meaning of the Spirituals. **Journal of Black Studies**, Thousand Oaks, v. 17, n. 4, p. 379-401, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.
- MELO SANTANA, Moisés. A proposta de cotas para negros/as na Universidade Federal de Alagoas: contemplando a raça e o gênero. In: LINO GOMES, Nilma (Org.) **Tempos de lutas: as ações afirmativas no contexto brasileiro**. Brasília: Secretaria de Educação, 2006, p. 57-68.
- MORRISON, Toni. **A Mercy**. New York: Vintage, 2009.
- MORRISON, Toni. **Song of Solomon**. New York: Vintage, 1998.
- MORRISON, Toni. **Beloved**. 2ed. New York: Penguin, 1998.
- MORRISON, Toni. The Site of Memory. In: ZISSER, William (Org.). **Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir**. Boston: Houghton Press, 1987. p. 83-102.
- MURRAY, Albert. **Stomping the Blues**. 2ed. New York: Da Capo, 2000.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Sao Paulo: Vozes, 1981.
- OLIVER, Paul. **Barrelhouse Blues: Location Recordings and the Early Traditions of the Blues**. New York: Basic Civitas, 2009.
- RAINEY, Ma. **Ma Rainey**. New York: Milestone Records, 1991. CD.
- ROWELL, CHARLES. An Interview with Gayl Jones. **Callaloo**, Baltimore, n. 16, p. 32-53, 1982.
- SELLERS, Susan. **Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction**. New York: Palgrave, 2001.

WALKER, Alice. **In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose**. 2ed. New York: Harvest Press, 2003.

WILLIAMS, Sherley A. The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry. In: HARPER, Michael (Org.) **Chant of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship**. Chicago: UP Illinois, 1979. p. 123-135.

WILENTZ, Gay. If You Surrender to the Air: Folk Legends of Flight and Resistance in African American Literature. **MELUS**, Cary, v. 16, n. 1, p. 21-32, 1989.

DISCIPLINA E INTERDIÇÃO EM UM CORPO ENVELHECIDO:**“SENHOR DIRETOR”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Maria do Rosário A. Pereira*

O conto “Senhor Diretor” foi inicialmente publicado em *Seminário dos ratos*, de Lygia Fagundes Telles, em 1977. Poder-se-ia dizer que o texto aborda o controle sexual e o controle cultural por meio do discurso fragmentado, repleto de flashbacks e reminiscências, de uma mulher de 62 anos de idade, Maria Emília. A protagonista se vê às voltas com questões relativas a sua sexualidade, sexualidade esta jamais exercitada, uma vez que a personagem é virgem. Por meio do discurso indireto livre tem-se sua autodescrição: “professora aposentada, paulista, solteira.” (TELLES, 1998, p. 16)

O enredo se passa no dia de seu aniversário, em que ela se põe a vagar pela cidade e, imersa em um turbilhão de pensamentos, escreve uma carta mental ao “diretor” de um jornal sobre as mazelas que vêm sendo expostas nas capas das revistas. Ao denunciar a “poluição da alma humana”, num discurso permeado por falso moralismo, em nome da suposta moral e dos bons costumes, Maria Emília, em verdade, faz dessa denúncia uma espécie de subterfúgio para uma autorreflexão acerca de seu corpo, sua sexualidade interditada, sua vida enfim.

Poderíamos identificar nesse conto as duas histórias de que nos fala Ricardo Piglia em seu texto “Teses sobre o conto” (1994): a primeira, mais evidente, esconderia, no fundo, uma segunda história, “uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário”. No entanto, essas histórias não são contadas de modo isolado uma da outra, pelo contrário, se entrecruzam em vários momentos, deixando clara a tensão na narrativa. No caso do conto lygiano em xeque, isso é corroborado pelo desfecho da narrativa, em que a própria personagem reconhece que seu objetivo primeiro e pontual, redigir uma carta ao diretor de um jornal reclamando da “pouca-vergonha” existente, havia sido desviado. Na verdade, a suposta carta se tratava de uma “desculpa” para que ela pensasse sobre sua vida: “Acabei falando em outras pessoas, em mim (...) Antes e acima de tudo, Senhor Diretor. Senhor Diretor: Senhor Diretor:” (p. 29) Os dois-pontos ao final indicam um discurso que é inconcluso e que ao mesmo tempo jamais será de fato enunciado, por permanecer pura e simplesmente no plano das ideias, assim como novas possibilidades para a vida dessa personagem não passariam de meras conjecturas.

* Doutora em Literatura Brasileira pela UFMG. Professora do CEFET-MG.

A primeira notícia de jornal lida por Maria Emília, reproduzida no início do conto, é sintomática sobre a condição da personagem: “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia (...)” (p. 15) Para além dos eventos climáticos indicados, a frase remete à vida seca, sem amor, sem o exercício da sexualidade – uma vida solitária. Isso é retomado mais adiante, reforçando o caráter pejorativo da frase citada: “A única diferença é que um dia, no nordeste, volta a chuva.” (p. 27)

O apelo consumista e midiático também é uma das tônicas desse conto. Após criticar a amiga Mariana por sempre se envolver e se deixar levar pela publicidade – “Mariana ouvia a publicidade na tevê, no rádio, entrava nos mercados e comprava tudo, até pílulas homeopáticas para excesso e escassez” (p. 17) –, Maria Emília se lembra de um dia, quando sentia muita sede, em viagem a Brasília, ceder ao apelo da Coca-Cola. Ela faz uma confusão mental entre o líquido e imagens sexuais: “A ordem de beber Coca-Cola não corresponde de um certo modo a essa ordem de fazer amor, faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho.” (p. 18) É interessante observar que a sexualidade, por não ter sido vivenciada, é uma constante na mente de Maria Emília, que, ao longo de suas observações e lembranças, faz uma série de alusões a esse assunto. Após se lembrar desse dia em que bebeu uma Coca-Cola com toda sua volúpia, ela acrescenta: “Mas me lembrei disso por lembrar, ideias extravagantes.” (p. 19) Assim, afirma o tempo todo, para si mesma, que não se importa com o fato de não ter vivido uma relação amorosa, mas, nas entrelinhas de seu discurso, fica nítido exatamente o contrário: a solidão, o vazio por nunca ter conhecido o amor, por nunca ter tido homem algum, por ter tido sua sexualidade reprimida.

Exatamente em função dessa repressão, a personagem sempre associa sexo a algo negativo e de efeitos perversos: à pornografia, à violência, o que é reforçado pelas imagens midiáticas às quais é submetida e *se submete* – uma vez que para voluntariamente em frente à banca de jornais, por exemplo, para observar os corpos erotizados nas capas de revistas. Desse modo, recrimina casais jovens na rua e no cinema (roupas curtas, atitudes abusadas), bem como recrimina sua amiga Mariana, que havia tido muitas experiências, amigos e amantes. No entanto, tal recriminação, em certo momento, cede lugar ao autoquestionamento: “Não seria pura inveja?” (p. 28)

Como nenhum detalhe deve ser desprezado na leitura dos contos lygianos, a imagem do lixo, aparentemente aleatória, também se reveste de um significado mais profundo, a saber, a sujeira interna que existe em cada pessoa como também o lixo produzido pela indústria cultural, como se lê na seguinte passagem: “Um farrapo de

papel higiênico azul levantou-se do lixo amontoado na esquina e veio em voo rasteiro...” (p. 23)

Também a presença de um grupo feminista é emblemática na narrativa. Em determinado momento, Maria Emília se recorda de ter frequentado um desses grupos de passagem, mas os velhos preceitos patriarcais nela há muito arraigados impediam-na de vislumbrar novas possibilidades como mulher: “Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes...” (p. 20-21) Até a liberdade apregoada é capaz de assustá-la: “Nenhum pudor, falam de tudo.” (p. 26) Como se certos assuntos fossem proibidos às damas.

O discurso entrecortado, quase catártico, em que se mesclam pessoas, situações e assuntos diversos denota a própria condição ambígua da personagem: um desajuste entre o que ela sente e o que foi ensinado que deveria sentir; entre o que pensa e acha que deveria pensar. Utilizando conceito cunhado por Marilena Chaui, poderíamos afirmar que a personagem se vê em meio a um “duplo nó”: afirmar e negar, proibir e consentir ao mesmo tempo são partes constituintes de seu discurso. Assim, cria-se uma impossibilidade da decisão. Ou melhor seria dizer: não há nenhuma decisão a ser tomada, uma vez que sua vida já está plenamente estabelecida dentro de moldes tão apertados como o espartilho usado antigamente pelas mulheres e do qual Lygia Fagundes Telles se vale em mais de uma ocasião para fazer o leitor refletir, via literatura, sobre a condição da mulher amarrada à estrutura patriarcal da qual não consegue se libertar tão facilmente.

A profissão da personagem também é emblemática em certo sentido: professora. Como se vê e se coloca na posição daquela que serve de modelo, tem que ter controle sobre sua postura, suas falas etc. No entanto, a tentativa de controlar as alunas parece ser uma vã tentativa, uma vez que, além de não conseguir controlá-las muito bem – atente-se para o fato de que o controle era exercido pelo medo –, ela própria é controlada pelas imagens da propaganda.

O corpo de Maria Emília é o próprio corpo interditado, por diversas instâncias ao mesmo tempo: há a interdição dos discursos religiosos – manifestada também pelo uso de expressões como “Meus Céus”, “Deus que me perdoe a heresia” – e, sobretudo, do discurso familiar, de uma herança materna recebida do não prazer. A mãe não havia sido feliz no casamento, não havia experimentado o prazer, e deixara esse legado, essa marca para a filha: “Quarenta anos de casamento sem prazer: um agulheiro calado.” (p. 22)

Elódia Xavier, em *Que corpo é esse?* (2007), enumera algumas categorias de corpo a partir da tipologia estabelecida pelo sociólogo americano Arthur Frank. O corpo disciplinado é uma das categorias estudadas e que se aplica ao conto ora em estudo. De acordo com a estudiosa, a característica básica desse tipo de corpo é a “carência garantida pela disciplina” (p. 58). Também a teoria de Pierre Bourdieu sobre a “violência simbólica”, por ela retomada, aqui se aplica. Para esse teórico, de maneira invisível e insidiosa, a violência simbólica vai se estabelecendo a pouco e pouco e se prolongando por meio das estruturas de dominação, tais como Família, Igreja, Escola e Estado. No que se refere ao conto de Lygia Fagundes Telles, desde criança Maria Emília foi ensinada a não sentir prazer, a não experienciar seu corpo, ou seja, a submeter-se a tudo aquilo que a sociedade e a tradição apregoam como sendo o modelo a ser seguido – o lugar de subalternidade, do não sentir e do não pensar, do ser passivo e não questionador, que adere perfeitamente ao *status quo*. A lembrança infantil deixa claro o cerceamento à sexualidade ainda em seus primórdios:

Meu constrangimento quando me queixei para mamãe e o constrangimento dela quando me levou à médica, só uma mulher podia examinar minhas partes, baixava a voz quando dizia partes. (...) Enrijeci as pernas quando o dedo enluvado me tocou e me lembrei dela dizendo à minha avó que cumpria seus deveres de esposa sem nenhum prazer até o amargo fim. Até o amargo fim, mamãe? [o ginecologista dá o diagnóstico de flores-brancas] Secaram, Senhor Diretor (...) Seca tudo, a velhice é seca (...) (TELLES, 1998, p. 26-27)

Outra categoria dentro da tipologia de corpos mencionada que encontra ecos no conto é o corpo envelhecido. Além da própria Maria Emília, Mariana, sua melhor amiga, demonstra uma resistência ao envelhecimento, “uma velha com medo de parecer desatualizada” (p. 16); Elza, a outra amiga aparentemente conformada com o envelhecimento, etapa natural da vida, morre tentando resistir a ele – havia feito uma cirurgia plástica às escondidas e morrera durante o procedimento. Em uma sociedade midiática em que os apelos em prol da juventude e da beleza física são notórios e se encontram estampados em todos os lugares, o imaginário feminino se contamina de algum modo, o que faz com que muitas mulheres se sintam pressionadas a atender a determinados estereótipos, o que pode gerar consequências nefastas. A crítica social por parte da escritora Lygia Fagundes Telles é evidente nesse texto.

O corpo de Maria Emília é, enfim, a carta não escrita, o corpo não tocado, e, apesar de se enquadrar no estereótipo clássico da solteirona, daquelas “desencantadas criaturas impedidas de amar”, no dia de seu aniversário repudia esse mesmo estereótipo. Ao invés de passar o dia cercada por sobrinhos – a “tia solteirona” –, opta por ir ao cinema sozinha, ainda que diga à família que tem um chá com as amigas. Seja como for,

ela se permite uma extravagância: a experiência da multidão, estar em meio a todos, ainda que esteja completamente solitária. Tal atitude expressa a ânsia da personagem por se integrar com os outros, o que em sua vida nunca havia ocorrido. Além disso, coloca uma camélia para enfeitar a roupa – índice de óbvia volúpia, numa alusão à *Dama das Camélias*. No entanto, esse símbolo também é repleto de ambiguidade: “(...) ‘podem ser hermafroditas e solitárias e seus frutos capsulares são indeiscentes’. Indeiscência: o órgão vegetal não se abre naturalmente ao alcançar a maturação.” (*Dicionário Houaiss apud BIGIO*, 2010, p. 138) Ou seja: ao mesmo tempo que demonstra um quê de ousadia por parte da personagem, a camélia também indica um recolhimento para dentro de si, reforçando a condição de “mulher reprimida” de Maria Emília.

No cinema, tanto nas imagens expostas na tela quanto nas poltronas próximas sente a sexualidade a explodir:

Segurou com força no assento e o couro da poltrona lhe pareceu viscoso, sêmen? (...) Desabotoou o segundo botão (...) Sentiu-se desalinhada, descomposta (...) E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. (...) E se o normal for o sexo contente da moça suspirando aí nessa poltrona – pois não seria para isso mesmo que foi feito? (TELLES, 1998, p. 26)

Após o autoquestionamento e o derramar de lágrimas, Maria Emília se recompõe. Ao acabar o filme, esconde a camélia no fundo da bolsa, como se afastasse, para todo o sempre, a possibilidade de tornar seu corpo interditado um corpo liberado, capaz de vivenciar suas próprias experiências.

REFERÊNCIAS

BIGIO, Susana Moreira de Lima. O corpo interditado: a sexualidade de uma mulher velha em Lygia Fagundes Telles. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Ed. Horizonte, 2010.

DÜCK, Jackeline Peters. **A hora da estrela e “Senhor Diretor”**: uma leitura sob a perspectiva de gênero. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Solteironas de papel: figurações celibatárias em três contos. In: **Anais do III Colóquio/I Encontro Nacional Mulheres em Letras**, Belo Horizonte, 5 a 7 maio 2011. CD-ROM.

PEDRA, Mabel Knust. Sombra silenciosa: impotência e solidão em dois contos de Lygia Fagundes Telles. **Revista Eletrônica Darandina**, UFJF, v. 1, n. 1.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TELLES, Lygia Fagundes. Senhor Diretor. In: _____. **Seminário dos ratos**. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Santa Catarina: Mulheres, 2007.

OLGA BENARIO: A MEMÓRIA PRESENTE EM UMA EPÍSTOLA AUTOBIOGRÁFICA.

Mariana Bisaio Quillici*

Olga Benario pode ser considerada uma das militantes mais importantes da história política do Brasil. Nascida em Munique, na Alemanha, em 1908, filha de judeus tradicionais. Aos 15 anos, entrou para a juventude comunista e, em 1928, foi para Moscou, onde iniciou sua carreira no Comintern. Em 1934 foi destinada a garantir a chegada segura de Luiz Carlos Prestes ao Brasil, onde esse lideraria a Intentona Comunista.¹

Durante a viagem eles se apaixonaram e, com o fracasso da revolução, os dois foram presos e separados. Na prisão, ela descobre que está grávida e empreende uma grande luta com o apoio da sogra, Leocádia, para ter a filha no Brasil, o que não acontece. O então presidente, Getúlio Vargas, a envia como presente para os alemães nazistas.

Mesmo separado, o casal manteve sua relação através de cartas e foi assim que encontraram forças para suportar a prisão, os interrogatórios, as torturas e a distância. Em fevereiro de 1942, Olga foi morta na câmara de gás do campo de concentração de Bernburg.²

Algumas dessas epístolas foram reunidas por Anita Leocádia e Lúcia Prestes em uma coleção de três volumes intitulada *Anos tormentosos: Luiz Carlos Prestes: correspondência da prisão (1936-1945)*, juntamente com outras cartas escritas e endereçadas a Prestes durante os anos em que ele esteve preso.

Proponho aqui a leitura de uma destas epístolas:

* Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. mary_marybq@hotmail.com.

1 A Intentona Comunista foi uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas realizado em novembro de 1935 pelo Partido Comunista do Brasil (PCB) em nome da Aliança Nacional Libertadora (ALN).

2 As informações presentes nestes dois primeiros parágrafos foram retiradas da biografia de Olga escrita por Fernando Morais (MORAIS, Fernando. *Olga*. 16ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994).

“Berlim, 22/12/1937

Meu querido Carlos.

Há muito tempo que não recebo de ti uma linha, mas não vou deixar-te sem notícias. Deves compreender o quanto estou inquieta depois da última carta de Mamãe, de 25/11, em que ela me escreve que, desde os últimos acontecimentos no Brasil, não teve mais notícias. Meu consolo, durante estes dias difíceis, é a nossa pequena Anita Leocadia que, felizmente, ainda se encontra comigo.

Imagina que ela já corre por toda a cela! Que prazer terias tu, se ela pudesse enlaçar-te com seus bracinhos, fazer-te um carinho e dizer “papá”; apesar de tudo, ela diz agora seguidamente “mamã – papá” como se soubesse que as duas palavras deveriam estar juntas.

Seguidamente ela faz cara de que não se interessa pelo que eu lhe digo, mas se não lhe digo nada, fica insatisfeita. Em geral, a nossa pequenina é um ser muito sensível. Quando ralho com ela preciso estar atenta para não ultrapassar certos limites. Meu método é de, tendo ralhado com ela, dar-lhe as costas e não olhar para ela. Então chora e vem para junto de mim. Trato de acalmá-la, senão fica nervosa. O sentimento de independência vem se desenvolvendo nela. Por exemplo, quando estou comendo, quer sempre tomar-me a colher. Mas, como ela se lambuza tanto, dou-lhe uma colher bem pequenina e, de quando em quando, ela a leva à boca. Tanto os biscoitos quanto uma maçã, ela come sozinha, mas seu maior prazer é me dar de comer. Oferece-me um pequeno pedaço, devo mordê-lo e então sua alegria é grande.

Numa carta antiga, eu te dizia que a Anita tinha uma parte da cabeça com pouco cabelo; agora este lugar está quase todo coberto de cabelos. Fiz uma descoberta: a cabeça, as orelhas e o pescoço são iguais aos teus. Como vês, fico sempre fazendo descobertas de parecenças. Tenho muita curiosidade de saber o que a Mamãe diria se a visse. Atualmente, está pesando 10.860 gramas e não é fácil carregá-la. Está na idade de rasgar e sujar tudo o que me toma muito tempo para lavar e costurar tudo. Suas mãos seguidamente ficam tão sujas, que eu lhe pergunto se ela não ajudou a transportar carvão. Mas chega de “mademoiselle Pong-Pong”, que foi descrita de maneira a mostrar que ela já não tem mais nada de bebê.

No que me diz respeito, pouco tenho a dizer. Vivo para a pequenina e, graças a ela, não estou ainda alquebrada e não desaprendi a rir. Minha saúde não vai mal, mas já pude perceber que, tirando as dores de cabeça de uma menininha mimada, existe uma outra, provocada pela longa permanência numa cela fechada. Daqui a uns dias haverá a “corrida de São Silvestre” e eu gostaria de beber contigo um bom “schweden-punsch”... Esperemos que chegue o dia em que possamos ter na mesa o “peru”. Em nossa casa?!

Meu querido Carlos, eu devo terminar. Aguardo com grande tristeza notícias tuas, pois estou bem atormentada. Com os melhores votos pela tua saúde, te abraçam com muitas “saudades” a tua filhinha e a tua
Olga”.

Há pouco mais de dois séculos a sociedade burguesa capitalista inseriu na ideia do *eu* a garantia de uma biografia. É à luz deste fato que pretendemos analisar esta carta, baseando-me nas reflexões sobre o texto epistolar enquanto espaço biográfico.

Segundo Leonor Arfuch (2010), as correspondências como *espaços biográficos* traçariam um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo.

A carta em questão foi o espaço possível de reflexão encontrado por Olga para relatar sobre o desenvolvimento de sua filha e expressar seus sonhos de um dia poder reunir sua família para confraternizarem momentos como o réveillon, festa que se aproximava.

Considerando a discussão proposta pela teórica citada, o termo *vivência* marca as narrativas autobiográficas por “se encontrar numa relação imediata com o todo, com a totalidade da vida” (GADAMER, citado por ARFUCH, 2010, p.38), apreende-se, então, que a *vivência* pode ser o que ressoa como inquietude existencial nas narrativas autobiográficas.

Em diálogo com Blanchot, deslocando suas reflexões sobre o diário íntimo para a escrita das cartas, percebemos que da mesma forma que o diário aparece como “proteção contra a loucura” (BLANCHOT, 2005, p. 273), as cartas de Olga, por serem a única forma de comunicação com a família, funcionam também como uma forma de proteção. Afinal, presa e isolada, a comunicação é além de tudo uma forma de desabafo, que lhe possibilitava dividir seus pensamentos e sentimentos, permitindo que ela, por alguns instantes, escapasse daquela realidade de limites e privações.

Blanchot se refere, ainda ao diário, como uma empresa de salvação:

escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias. (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Para Olga esta única forma de comunicação, o único meio pelo qual recebia notícias do marido e da sogra, a quem chama com carinho de Mamãe, era também uma forma de salvação. Salvação de seus dias com a filha na prisão, da forma como a estava educando, salvação de sua figura na memória do marido, e até salvação da esperança de um futuro reencontro que ficava registrado naquelas linhas, como é possível ver no seguinte trecho da carta: “Daqui a uns dias haverá a “corrida de São Silvestre” e eu gostaria de beber contigo um bom “schweden-punsch”... Esperemos que chegue o dia em que possamos ter na mesa o “peru”. Em nossa casa?!”.

Walter Benjamin discute, em seu texto *A imagem de Proust* (1994), o acontecimento vivido, aquele que acaba, “ou pelo menos se encerra na esfera do vivido” (p. 37) e o acontecimento lembrado, o que não tem limite, “é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (p.37). Assim reflete-se sobre a carta que traz os sentimentos causados pelos acontecimentos lembrados, aqueles que trazem consigo não

apenas o que aconteceu no momento da ação, mas também as reflexões que lhe são posteriores.

Tais reflexões são tecidas na epístola e demonstram os anseios de um possível futuro que mescle os bons momentos vividos com o marido e o acompanhamento do crescimento da filha, como podemos identificar no trecho:

Imagina que ela já corre por toda a cela! Que prazer terias tu, se ela pudesse enlaçar-te com seus bracinhos, fazer-te um carinho e dizer “papá”; apesar de tudo, ela diz agora seguidamente “mamã – papá” como se soubesse que as duas palavras deveriam estar juntas.

Gagnebin (1994) discute a diferenciação feita por Benjamin entre os termos *vivência* e *experiência*. A experiência, *erfahrung* em alemão, representa o modo de vida que pressupõe o mesmo universo de linguagem e de prática, associando a vida particular à vida coletiva. Já a vivência, do alemão *erlebnis*, passa pela ideia de estar em vida quando algo acontece. A *erlebnis* é o efeito imediato produzido pela impressão forte causada por uma vivência isolada na história pessoal do indivíduo, representa a “experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça ao mesmo tempo uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social” (Gagnebin, 1994, p.9).

Entendendo a carta em questão como um relato pessoal de Olga, sobre o seu cotidiano com a filha na prisão, suas preocupações com o marido e seus sonhos para o futuro, trabalharemos com a ideia de vivência (*erlebnis*), uma vez que ali se apresenta um indivíduo solitário que através das missivas pretende, além do ato de relatar, se manter viva na memória daqueles que, apesar de seus sonhos, não sabe se voltará a ver.

Segundo Santiago (2006), o missivista se põe de forma diferente diante do papel, dependendo de seu remetente, ou seja, o remetente guia a forma como se dará o conteúdo da carta.

A amizade é o norte que possibilita que caligrafia e sensibilidade datilográfica permaneçam as mesmas na folha de papel em branco. O nome do correspondente varia e gera um complexo sistema de dissolução do sujeito (como quero ser visto por fulano e sicrano?). Informações podem ser fornecidas, comentários podem ser feitos, críticas podem ser enunciadas, mas são fornecidos, feitos e enunciados de maneira distinta para cada correspondente (SANTIAGO, 2006, p. 64).

Dessa forma é possível entender que Olga trabalha em sua carta a vivência direcionada a seus remetentes. Portanto, se permitiu relatar o que considerava conveniente para o momento, a situação e seus leitores, no caso o marido.

É importante entender o contexto em que as cartas foram escritas para que se possa compreender as necessidades de Olga Benario enquanto mãe, militante, mas principalmente presidiária que vivia à sombra da censura de suas cartas e dos atos de crueldade dos nazistas.

Para Agamben (2008) “justificar a própria sobrevivência não é fácil, menos ainda no campo” (p.25-26). Olga não sobreviveu à Shoah, mas é possível identificar em suas cartas que, durante os dias em que se manteve viva, a justificativa era sua filha. Ela registra esta justificativa para o conhecimento do marido, a quem remete a carta, como vemos no seguinte trecho: “Vivo para a pequenina e, graças a ela, não estou ainda alquebrada e não desaprendi a rir”.

A carta enquanto espaço biográfico apresenta, a quem é remetida, as descrições mais “próximas” do cotidiano de quem a escreve, uma vez que, diferentemente dos demais espaços, ela é enviada com certa frequência, portanto, é como se fosse uma autobiografia diária, semanal ou mensal, mas que tivesse certa regularidade de tempo.

No caso da missivista Olga, existia a intenção de que as cartas fossem enviadas semanalmente. Contudo, o fato de estar presa dificultava muito, pois não lhe permitiam escrever sempre, assim como limitavam a quantidade de linhas das cartas – o que inviabilizava o registro de algumas informações, a não ser o que fosse indispensável ou urgente - mas principalmente pelo fato de que as cartas eram censuradas pela Gestapo³ – a polícia nazista não poderia permitir que as cartas de qualquer preso relatassem o que se passava nos Campos, como as torturas, as difíceis condições de vida e de trabalho.

No entanto, apesar de ser um espaço biográfico censurado, o fato de ser a única forma de comunicação com Prestes fazia com que as missivas ainda lhe fossem um desabafo do coração, e a revelação de sua subjetividade, mesmo que ainda discreta em alguns momentos.

Santiago (2006), ao se entregar ao remetente, o missivista não se distânciava de si mesmo. Seu texto é semelhante a um *alter ego* em busca de diálogo consigo e com o *outro*. É uma abertura que o sujeito oferece ao *outro* sobre si. Assim é possível permitir que o sujeito reflita sobre ele próprio no momento em que se revela para o outro. É desta forma que Olga, permitindo o desabafo, reflete sobre a vida que sonhou ter ao lado do marido e da filha, mas tendo consciência de que, na verdade, o que lhe esperava era a morte.

³ Gestapo, do alemão Geheime Staatspolizei, era a polícia secreta do estado nazista.

Retomando as reflexões de Arfuch, o caráter dialógico da correspondência adquire um peso determinante, e específico das epístolas, na medida em que toda auto-observação requer um posicionamento do *outro eu*, por qualquer motivo que seja, curiosidade ou comoção, a posição do outro se faz necessária. Em específico às epístolas, pois são capazes que manter a resposta direta do *outro* a quem se remete. Diferentemente dos diários, onde o *outro* é na verdade o próprio Eu.

Sendo a carta a única ligação direta entre Olga e Prestes, e mais que isto, a única prova que um poderia dar ao outro de que ainda resistiam à prisão e estavam vivos, era imprescindível que se correspondessem. A ausência das cartas gerava o silêncio e este silêncio gerava irritação ou angústia. Por este motivo, Peter Gay (1999), os casais que não podiam manter a prática da carta diária se exortavam a escrever com mais frequência e trocavam promessas de maior assiduidade epistolar, garantindo sua comunicação.

Para Jeanne Bem (1999, p.113-15), as correspondências têm um pólo de atração que é o romance. O romance é um modelo que pesa sobre a escritura das cartas. Para a existência do romance nas cartas, se faz necessário entender que cada carta é escrita com todo conhecimento de causa, mas a “obra” final com a reunião de todas as cartas se escreve de certa forma sozinha. No caso especial das cartas de Olga, que sofriam a intervenção da censura, esta “obra” se construiu com base em determinadas lacunas.

A prática da escrita de cartas, segundo Arfuch, é a esfera do íntimo privado que passa a se delinear com certa autonomia, permitindo relações diferentes entre as pessoas. Isso acontece pelo fato de toda auto-observação requerer uma conexão com as condições anímicas do eu de seu remetente. Nas cartas de Olga, que tentava sustentar um relacionamento por detrás das grades, mantendo comunicação por meio delas, é perfeitamente possível entender que o posicionamento do *outro*, no caso Luiz Carlos, se fazia necessário, afinal era uma forma de saber que ambos ainda sobreviviam à prisão, às torturas, aos interrogatórios e principalmente à distância.

Retomando a discussão sobre *vivência*, cabe aqui o diálogo com Jeanne Bem (1999, p.113-15), para entender que é preciso perceber a *carta* como um fragmento de *texto flutuando*, a troca de correspondências transforma a sucessão de cartas em uma história e se constitui em rede textual. Na medida em que se trata do discurso de um *eu* que trata de si mesmo, a correspondência é lançada na direção dos gêneros literários de *pacto referencial* (Jeanne Bem faz referência à Philippe Lejeune). Deste modo, a

vivência pessoal da realidade na prisão, traduzida em sentimentos e materializada em letras na carta de Olga, representa uma época, o que justifica as abordagens sócio-históricas.

Além de fazer uso do espaço epistolar para este desabafo, é possível entender que Olga quer manter-se viva. Conforme Sheila Dias Maciel (2000, p. 58), citando Lejeune (1994, p.55), em uma discussão sobre o diário, diz que “para os escritores, um diário íntimo se converte num depósito de escrituras (...) o gênero diário é tão popular, porque casa-se bem com o desejo humano de salvar-se da morte”. Deslocando esta colocação para o gênero epistolar encontramos também o desejo de salvar-se da morte, no entanto, nas cartas a tentativa de salvar-se da morte implica diretamente na necessidade de manter-se vivo no *outro*.

Nesta carta Olga explica ao marido como tem criado a filha, as descobertas que tem feito e o cotidiano da criança, talvez quisesse deixá-lo ciente para que, se um dia seu sonho de reencontrá-los não fosse concretizado, Prestes já saberia como seguir com a educação da filha iniciada pela mãe. Como vemos no trecho:

Quando ralho com ela preciso estar atenta para não ultrapassar certos limites. Meu método é de, tendo ralhado com ela, dar-lhe as costas e não olhar para ela. Então chora e vem para junto de mim. Trato de acalmá-la, senão fica nervosa.

Andrée Crabbé Rocha (1965):

a carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante [...] Escreve-se, pois, ou para *não estar só*, ou para *não deixar só*. Lição de fraternidade em que as palavras substituem os atos [...] participa embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura.

Assim, a contextura literária da carta, ainda segundo Rocha, é um fator que sobrepõe a um elemento primordial, ou seja, independente do missivista ser ou não um literato profissional, suas cartas podem transmitir de maneira próxima da literatura seus sentimentos, ou suas vivências. A solicitação imediata da expressão do sentimento, seja ele admiração, revolta ou amizade, ultrapassa a pena e revela dotes literários.

Sob tal reflexão é possível perceber a presença do traço literário na carta aqui discutida. Transmitindo aos destinatários a ideia de que está próxima mesmo estando longe, criando a fantasia de que poderia tocá-los, como no trecho “te abraçam com muitas “saudades” a tua filhinha e a tua Olga”, ela escreve para *não deixar só*, mas principalmente, para *não estar só*, uma vez que a angústia lhe consumia e lhe causava preocupação: “tirando as dores de cabeça de uma menininha mimada, existe uma outra, provocada pela longa permanência numa cela fechada”.

O trabalho com as cartas de transmitir os sentimentos do missivista ao *Outro* possibilita a inclusão deste no relato. Para Arfuch, o *Outro* deixa de ser um espectador e passa a ser *coparticipe* envolvido em aventuras e segredos. Nos relatos epistolares, existe a impressão de imediaticidade, pois pareciam estar sendo contados em tempo real e isso levava o leitor a “olhar pelo buraco da fechadura com a impunidade de uma leitura solitária”. (ARFUCH, 2010, p. 47).

Ao escrever suas particularidades na carta, Olga se remete ao *Outro*, compartilhando seu particular, como podemos perceber no final da carta: “Aguardo com grande tristeza notícias tuas, pois estou bem atormentada”. A exposição de seu *eu* revela a intenção da partilha de seus sentimentos e o desejo de reciprocidade.

Segundo Lejeune (1975, p. 14), citado por Arfuch (2010, p. 52), a autobiografia seria o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando sua vida individual. Deslocamos esta definição para o gênero carta, enquanto espaço biográfico. Acredito que esta afirmação traduz a carta de Olga, uma vez que é a descrição de sua vivência, carregada de retrospectão de sua própria existência.

Para Foucault (2002), escrever é mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. É desta forma que Olga escreve suas epístolas, revelando um *eu* que resiste à prisão, ao centralismo, ao autoritarismo, e ao mesmo tempo um *eu* fragilizado por não ter ao seu lado seu marido.

Segundo Primo Levi em *É isto um homem?*:

Cedo ou tarde, na vida, cada um de nós se dá conta de que a felicidade completa é irrealizável; poucos, porém, atentam para a reflexão oposta: que também é irrealizável a infelicidade completa. Os motivos que se opõe à realização de ambos os estados-limite são da mesma natureza; eles vêm de nossa condição humana, que é contra qualquer “infinito”. Assim, opõe-se a esta realização o insuficiente conhecimento do futuro, chamado de esperança no primeiro caso de dúvida quanto ao amanhã no segundo. Assim, opõe-se a ela a certeza da morte, que fixa um limite a cada alegria, mas também a cada tristeza. Assim, opõem-se as inevitáveis lides materiais que, da mesma forma como desgastam com o tempo toda a felicidade, desviam a cada instante a nossa atenção da desgraça que pesa sobre nós, tornando a sua percepção fragmentária, e, portanto, suportável. (LEVI, 1998, p.17-18).

O trecho é a reflexão feita por Levi ao relatar, em seu livro, o momento em que estava sendo levado para o campo de concentração. Entendo que Olga ao escrever a carta aqui analisada estava vivendo uma situação muito parecida, afinal também estava presa pela polícia nazista, no entanto ainda não havia sido levada para os

temidos Campos. Sendo assim é possível identificar na epístola está linha tão tênue entre a esperança e a dúvida, a alegria e a morte, as possibilidades de um sonho se realizar e as de que ele nunca aconteça.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BEM, Jeanne. **O estatuto literário da carta** (Le statut littéraire de la lettre). Trad. Cláudio Hiro. *Génèsis: Révue Internationale de Critique Génétique*, nº 13, Paris, 1999, p. 113-15.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e técnica; arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.36-49.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega/Passagens, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7 – 19.

GAY, Peter. **O coração desvelado**: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACIEL, Sheila Dias. **Diários**: escrita do mundo. Analecta. Guarapava: UNICENTRO, 2000.

MORAIS, Fernando. **Olga**. 16ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PRESTES, Anita Leocádia; PRESTES, Lygia Prestes (Org.). **Anos tormentosos**: Luiz Carlos Prestes: correspondência da prisão (1936-1945). 3 v. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ROCHA, Andrée Crabbé. **A epistolografia em Portugal**. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CAROLINA MARIA DE JESUS E O ASSOCIATIVISMO POLÍTICO CULTURAL NEGRO NOS ANOS 1960¹

Mário Augusto Medeiros da Silva*

*Agora sei que a terra me pertence/ como pertence
ao branco e a descoberta/ do que é meu por fim me arrebatava/ e
a minha velha alma está liberta/ Agora está liberta a minha
alma.../ e cresce em mim o ardor de sonhos novos:/ Ah, todo
negro é homem entre os homens/ e pode, irmãos, erguer-se
entre os povos/ Festejais minha entrada entre as faces
risonhas,/ aplaudi o findar do meu longo lamento,/ este se
esvai ao longe, leva-o o vento.../ Derrubei as estátuas de faces
tristonhas/ que choravam meu ser, ah, irmãos, festejai!/ É
primavera e o inverno longe vai!, Poema da Descoberta (À
Carolina Maria de Jesus), Níger, ACN, São Paulo, setembro
de 1960.²*

O ano de 1960 marca a edição de *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Lançado em agosto, a Associação Cultural do Negro³ promove homenagem à autora no seu salão, em 28 de setembro, Dia da Mãe Negra. Para tanto, convida diferentes entidades civis, como a Academia Paulista de Letras e o Grêmio da Faculdade de Filosofia e Letras da USP⁴. Nesse mesmo ano, a associação passa a editar, desde julho, um jornal mensal chamado *Níger*. Seu terceiro número (setembro de 1960) traz aquela escritora na capa.

1 Texto modificado de Silva, Mário Augusto M. da Silva. O negro marginal e as associações negras: Quarto de Despejo, 1960. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, pp. 284-297. Apresentado à mesa “Carolina Maria de Jesus: a poética da palavra” durante o **VI Colóquio Mulheres em Letras**, 11 de abril de 2014, Faculdade de Letras – FAL/UFMG.

* Departamento de Sociologia – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, IFCH-Unicamp.

2 Na edição de *Níger*, o poema não está assinado. Contudo, Oswaldo de Camargo afirmou que: “Fui eu quem escreveu isso aqui. Ninguém sabe. [...] Eu pus aqui [em seu exemplar da revista] O.C. Só para eu não esquecer que fui eu [risos]”. Entrevista de Oswaldo de Camargo concedida a Mário Augusto Medeiros da Silva em 29/07/2007, São Paulo. Fonte do poema: AEL – Unicamp, microfilme MR/2714.

3 Fundada em 28 de dezembro de 1954, por um conjunto de intelectuais, ativistas e sujeitos negros preocupados com a invisibilidade de seu grupo social nas comemorações oficiais do IV Centenário da cidade de São Paulo (1554-1954). Sobre ela, ver Leite, José Correia & Cuti. ... *E disse o velho militante José Correia Leite*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992; bem como a tese de Silva, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito. Op. Cit.*, além do artigo de Silva, Mário Augusto Medeiros da. Fazer História, Fazer Sentido: Associação Cultural do Negro (1954-1964). *Lua Nova*, São Paulo, n. 85, 2012. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452012000100007&lng=pt&nrm=iso Acessado em 04/05/2014.

4 Embora convidadas, ambas não estiveram presentes. Cf. Carta de Aristê Seixas, Presidente da Academia Paulista de Letras, que desculpa-se por que “*Meu estado de saúde não me permite sair à noite, razão por que deixo de*

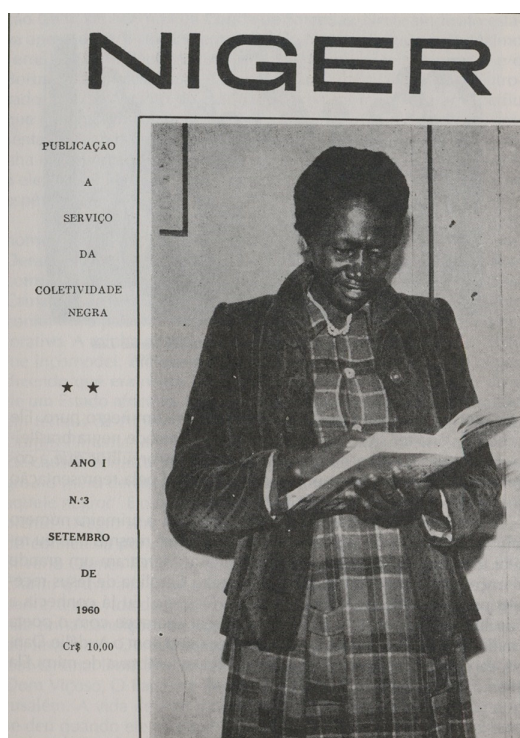
Níger – Publicação a serviço da coletividade negra, presta homenagem à autora que seria o sucesso literário de vendas do ano, bem como a grande expressão de um autor negro nacional, sem precedentes, evocando-a como um fato de extrema importância, cultural e social, ao grupo que aquele jornal e associação buscavam representar. Nesta edição, publicam-se um editorial (sobre a figura de De Jesus e a mulher negra), o poema apócrifo de Oswaldo de Camargo – que serve de epígrafe a esta subparte – e um samba em deferência à escritora, de autoria de B.Lôbo. O editorial da publicação é uma exaltação, com ressalvas, à figura da mãe negra atribuída à escritora, bem como uma tentativa de construir sua imagem como síntese dos propósitos do meio negro organizado:

Carolina Maria de Jesus é a expressiva figura, por nós escolhida, para simbolizar a homenagem que hoje rendemos à “Mãe Negra”, num ato de nosso civismo, pelo transcurso da data de 28 de setembro, e do 89 ° aniversário da Lei do Ventre Livre.[...]A nossa homenageada – a “Mãe Negra” - é uma imagem emotiva que vive em nossa recordação, e por isso mesmo não podemos jamais olvidá-la pelos feitos que no passado ela concretizou[...] deu ao Brasil suas melhores tradições e soube encher os velhos solares das famílias de tantas ternuras e poesias[...] Carolina Maria de Jesus é uma contradição histórica de tudo isso. Ela vem malsinada, tal qual uma sombra errante, do submundo da sociedade moderna, para contar uma história, a sua história, que galvanizou os sentidos de toda opinião pública, pelas suas revelações estarrecedoras.[...] O diário da favelada Carolina é um depoimento que não só retrata, em seu triste conteúdo, as nossas mazelas sociais do momento, como remontam[sic] aos erros políticos – em matéria de justiça social – desde o alvorecer da República.[...] Pelo menos para nós esse livro foi mais que isso [sucesso de vendas], porque nele encontramos uma advertência fora do comum[...]O significado dessa advertência tem suas ressonância nos fundamentos daqueles pontos básicos que são a razão de ser dos anseios de nossa luta[...]5

comparecer a essa reunião”; e Ofício n. 273/60, de Fred Lane, Presidente do Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, datadas, respectivamente, de 28/09/1960 e 05/10/1960. Cf. ACN DIE COR 1243 P018 J001 e ACN DIE COR 1244 P018 J002. Coleção Associação Cultural do Negro, Acervo UEIM-UFSCar.

5 O SENTIDO Humano da Mãe Negra, *Níger*, São Paulo, Associação Cultural do Negro, setembro de 1960. Microfilme MR/2714, Arquivo Edgar Leuenroth (AEL-Unicamp) microfilme MR/2714. Grifos e colchetes meus.

Ilustração 1: Carolina M. De Jesus em *Niger* da ACN, setembro de 1960.



Segundo as memórias de Correia Leite, ainda foi feita, na casa dele, “[...]um grande almoço e foi a primeira homenagem que a Carolina de Jesus recebeu por causa de seu livro, *Quarto de Despejo*[...] Foi uma homenagem que me deixou sensibilizado por causa da Carolina, que praticamente ofuscou o aniversariante que era eu”. A figura de De Jesus passaria a ser alvo de disputa após a publicação de seu primeiro livro, de diferentes interesses e matizes intelectuais ou políticos. No meio negro organizado, embora em menor escala, não se deu algo diferente.

Se a ACN promove um número de seu recém-lançado jornal e uma homenagem na casa de um de seus principais líderes à escritora, o Clube 220, espécie de organização rival⁶, sediada no mesmo prédio, a partir da publicação de *Quarto de Despejo* passa a promover O Ano Carolina Maria de Jesus (1960-1961). A disputa fica clara na carta-resposta que o 220 remete à ACN, por ocasião do convite que esta fizera àquele clube, em razão do evento promovendo o Ano Cruz e Souza:

Acusamos o recebimento de seu estimado ofício s/n ° que embora datado de 31 de Janeiro pp. , somente chegou às nossas mãos no dia 6 do fluente (?), cujo conteúdo mereceu a nossa proverbial consideração[...] Como já é sabido do conhecimento Vv. Ss., e também do domínio público, esta comissão – supervisionada pela diretoria do Club “220” instituiu o Ano “CAROLINA MARIA DE JESUS”, programado para o decorrer do ano em curso uma série de festividades em homenagem ao êxito nacional e internacional conquistado por

⁶“Nós fizemos um convite para o Clube 220 e eles mandaram um ofício respondendo, onde fizeram uma advertência de que eles tinha conhecimento da nossa ideia de prestar uma homenagem a Cruz e Sousa em virtude da passagem do seu centenário, mas nós estávamos errados porque ele não nascera em 1861 e sim em 1862. Nós tivemos que fazer um ofício falando sobre o então recente livro do Andrade Muricy que, definitivamente, esclareceu que a data era mesmo 1861.” Esta é a citação imediatamente anterior, checar: LEITE, José C. & CUTI. ...*E disse o velho militante José Correia Leite*, Op. Cit., pp.179 e 184-185, respectivamente.

aquela escritora, com seu livro “QUARTO DE DESPEJO”, best-seller de 1960, contando já esta comissão com todas as Associações interioranas à margem enumeradas[...] Como ponto alto de tais festividades, desejamos comunicar Vv. Ss., que a Câmara Municipal de São Paulo acolheu a nossa iniciativa, aprovando a concessão do título de “CIDADÃO PAULISTANA” àquela escritora, que será entregue no próximo dia 9 de março p. vindouro[...] Eis os motivos porque este Clube lamenta a impossibilidade de atender o gentil convite de Vv. Ss.[...] Outrossim, no sentido de dirimir dúvidas, apreciariamos que Vv. Ss. consultassem novamente seus registros, uma vez que de acordo com dados oficiais que mantemos em nossos arquivos, o nascimento do emérito poeta JOÃO DA CRUZ E SOUZA, ocorreu a 09 de março de 1892[sic] transcorrendo portanto o centenário do seu nascimento no próximo ano e não neste ano.[...]7

A ACN exaltava De Jesus como um exemplo de afirmação do negro e, particularmente de mãe negra, talvez inaugurando uma das imagens mais associadas à escritora: a mãe negra, uma espécie de reserva moral e benigna. Simbolicamente, uma homenagem se deu no dia 28 de setembro de 1960. Todavia, é importante observar que um embate entre essa organização e a autora. A mãe negra em questão é solteira, com três filhos, de três pais diferentes e dois anos de instrução formal. Causava um certo empecilho para os propósitos daquela associação (o *elevamento moral* do negro, que em grande parte passava pela valorização / normatização do comportamento mundano). São sintomáticos, neste sentido, os depoimentos de Correia Leite e Camargo, referências política e cultural da ACN:

[...] o Audálio Dantas me chamou de lado e disse: [...]– Leite, você que tem um certo prestígio, vê se dá uns conselhos para a Carolina porque parece que ela está deixando subir na cabeça certas bobagens por causa do sucesso do livro...[...] Eu fui falar com a Carolina e ela me prometeu que ia continuar a mesma, que não ia deixar aquilo acontecer. Só que, não demorou muito tempo, ela se desligou do Audálio Dantas e andou fazendo algumas bobagens, como aparecer no carnaval com roupas excêntricas, querer freqüentar certos meios que ela não tinha condições... E homens também que ela começou a encontrar. *Uma mulher sofrida que se vê, de repente, numa situação daquela, se não tiver muita força de vontade, vai fazer das suas mesmo, vai querer passar pelo que não é*...8

Oswaldo de Camargo, intelectual negro que pertenceu à Associação, acentua a crítica por outro ângulo, da repentina obsolescência que a autora de *Quarto de Despejo* ganha em meio a ACN:

[...] Então, a história aí, eu só vejo o seguinte: o *Quarto* se tornou um caso... Não sei até que ponto é um caso de Literatura ou é um caso de memória. Tem Literatura sim[...] Mas você deve ver como memória, como documento... Só sei que ela ganhou repercussão e essa repercussão foi o que impediu depois, em parte, a Carolina. *Ela não soube medir muito bem, até que ponto, ela devia tomar certas atitudes*.[...] Nunca ninguém citou Carolina de não-sei-o-quê... “Vamos por a Carolina na nossa antologia... Vamos convidar a Carolina...” Não, Carolina não foi um fato! A minha opinião. A Carolina... *única pessoa que, se não me engano, falou que a Carolina era um modelo para os escritores negros foi um marxista: Clóvis Moura*.[...] *Talvez ele quisesse dizer que todo autor negro deveria entrar nesse campo. Não. Entra quem vive, quem quer. Há outros campos muito poderosos da Literatura que não são exatamente de desmesura social. Porque, na verdade, a Carolina era desmesurada: ela tava fora de todo padrão. Mas você não precisa viver daquele jeito, para ser escritor*.[...] Não altera nada a Literatura nossa. A Literatura continuou sendo feita

7 Ofício n. 69/61, do presidente do Clube 220, Frederico Penteado Júnior a Adélio Alves da Silveira, presidente da ACN, datado de 24/02/1961. Documento ACN DIE COR 1254 P018 J012. Coleção Associação Cultural do Negro, Acervo UEIM-UFSCar. Algumas das associações interioranas estão listadas em nota de rodapé.

8 LEITE, José C. & CUTI. ...*E disse o velho militante José Correia Leite, Op. Cit.*, p.182

pelos mesmos autores. As reuniões que nós fazíamos na década de 60, na casa da Nair Araújo [membro do TEN-SP e do setor cultural da ACN] e outros autores, na minha casa... ninguém pensou: “Ah, convida a Carolina para...”⁹

Se a ACN possui resistências à figura e ao tema de Carolina – embora ambos lhe tenham sido úteis no princípio, e mesmo que como verniz tenha sido simpática aos dois – a mesma reserva com a conjugação das imagens não possui o Clube 220. Pelo contrário: é esta associação – auto-intitulada *Entidade Orgulho da Família Negra Brasileira* – que, além de promover o Ano Carolina Maria de Jesus, lança a campanha para outorga do título de Cidadã Paulistana à autora. Frederico Penteado Jr., presidente do Clube, afirma em carta à ACN que

[...]Conforme já é do conhecimento Público, foi esta entidade autora do manifesto Público contendo mais de cinco mil assinaturas, dirigido à Câmara Municipal de São Paulo através do edil Italo Fittipaldi, pelo seu ofício n.º 51 datado de 12 de setembro de 1960 o qual solicitava que a autora do livro *Quarto de Despejo*, mineira, c.ª Preta, de 46 anos, mãe solteira de filhos e que foi, há pouco ocupante do barraco n.º 9 da Rua A, na Favela do Canindé, fosse agraciada por essa Edilidade, como “CIDADÃ PAULISTANA”, cuja literatura contemporânea foi revolucionada por um livro, “QUARTO DE DESPEJO”[...]deseja esta entidade contar [...] com sua presença no próximo dia 28, para o seguinte PROGRAMA:[...]Pela manhã na igreja da Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no largo do Paissandú, missa em homenagem a esta babá, Mãe de duas gerações da Branca e da Preta, às 9,30hs[...] Em seguida, com a presença da escritora Carolina Maria de Jesus e outros, colocará no Monumento à Mãe Preta diversos ramalhetes de flores como gratidão da família brasileira àquela ilustre personalidade[...] Às 15h no Plenário da Câmara Municipal de São Paulo quando os edis em sessão especial entregará [sic] a Carolina Maria de Jesus o título de “CIDADÃ PAULISTANA”, iniciativa deste clube[...]¹⁰

Vejamos como se dá, então, esse processo de conversão simbólica de Carolina Maria de Jesus, intermediado pelas associações negras paulistanas, com seus interesses em disputa.

De Habitante do Monturo a “Shakespeare de Cor”

Outorgamos, hoje, com a pompa necessária, o Título de Cidadã Paulistana à maravilhosa figura da mineira Carolina Maria de Jesus[...] Ela é cidadã de São Paulo – cidadã do Brasil[...] Trata-se de uma personalidade invulgar, da mensageira de um protesto assombroso, de uma alma literária que, como a planta ressurgente do chão, e vive, e respira, e se ramifica, pelos descendentes, no futuro[...] Da favela obscura, misérrima – quem o poderia supor? – aparece um Shakespeare de cor, um Mollière que é mulher, um Dante que descreve o inferno em terra, e a linguagem vibrante, ágil, pura e sonora que indica o verdadeiro poeta, que transporta a carne, o sangue para o papel, na pungente descrição das angústias e decepções dum canto da humanidade¹¹

Se as ideias de um *protesto e revolta negros* até então se consumavam de maneira abstrata, galvanizando sujeitos ligados a associações – e, internamente, em número menor, aqueles afeitos à Literatura – a concretização daquelas ideias em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* é absolutamente inesperada.

⁹ Entrevista de Oswaldo de Camargo concedida a Mário Augusto Medeiros da Silva em 29/07/2007, São Paulo.

¹⁰ Ofício n.º 283/61 de Frederico Penteado Júnior, presidente do Clube 220 ao presidente da ACN, datado de 26/09/1961. Cf. ACN DIE COR 1280 P018 J044.Coleção Associação Cultural do Negro, Acervo UEIM-UFSCar

¹¹ Discurso proferido pelo vereador Ítalo Fittipaldi, em 28 de setembro de 1961, em homenagem a Carolina Maria de Jesus. Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de São Paulo, Processo n.º 5480, folha 86.

A revolta e o protesto não estão ali organizados; a autora é oscilante em meio a suas constatações. Suas ligações com as associações negras são contatos ocasionais, na rua, quando ainda não era famosa. A favela, o lugar de onde fala é suspeito, até então, para o surgimento de algo como expresso em *Quarto. Ela consegue, a um só tempo, por meio da Literatura, colocar em pauta os problemas da fome, das favelas, do racismo, do clientelismo político, da marginalidade social, do negro no pós-abolição etc. visto pelos despossuídos*. Entretanto, talvez por tudo isso amalgamado, Carolina Maria de Jesus desperte o interesse quase imediato – e conflituoso, seja entre si ou com a escritora – de negros organizados, em seu movimento pendular do assistencialismo à auto-determinação.

O projeto de resolução n.º 54, arquivado no processo 5480 de 1960, guardado na Câmara Municipal de São Paulo, apresenta os passos efetuados para a outorga do título de Cidadã Paulistana a De Jesus. A iniciativa partiu do Clube 220 que, em tempo recorde, encaminhou carta e abaixo-assinado, com cerca de 6.000 adesões, subscritas em 46 páginas, à Câmara, em 12/09/1960. O livro de De Jesus fora lançado no mês anterior. A carta enviada ao vereador Ítalo Fittipaldi¹², solicitava a aprovação de seus termos em regime de urgência pela edilidade, afirmando que

Como é do conhecimento público, a literatura contemporânea está sendo revolucionada por um livro, cuja procedência o identifica como uma das mais arrojadadas páginas[...] Trata-se de QUARTO DE DESPEJO, que tem como autora a favelada CAROLINA MARIA DE JESUS[...] QUARTO DE DESPEJO, pela força do realismo com que foi escrito, consiste, longe de CRÍTICA DESTRUIDORA, um índice do caminho a seguir para exterminar com os focos malignos das sórdidas favelas do nosso País.[...] Ainda em se tratando de regime de urgência[...] seja-nos permitido indicar a data de 28 de setembro corrente para esta solenidade, tendo em vista que transcorre neste dia mais um aniversário da “Mãe Preta”, Mãe das gerações de ontem, de hoje e de amanhã.¹³

A repercussão de Quarto justifica, em partes, a solicitação do 220. O 220 não queria ficar de fora disso, assim como não o quis a ACN. Ambas elegem o mesmo dia para homenagear a autora, disputando o impacto causado. Todavia, dado o adiantado do tempo e os entraves burocráticos, embora aceite a outorga por mais de dois terços dos vereadores, não seria possível realizar a cerimônia naquele mês de setembro de 1960. O parecer final sobre o pedido foi emitido entre 27 de outubro e 13 de dezembro do mesmo ano, passando por diferentes comissões. Estendem-se as discussões até 1961.

¹²“Tendo atuado durante doze anos no antigo PSP[Partido Social Progressista, criado em 1945, por Adhemar de Barros], Ítalo Fittipaldi iniciou sua carreira política elegendo-se vereador na capital paulista em 1954, mandato que foi renovado em 1958. Ao longo desse período, Fittipaldi ocupou a Secretaria Municipal de Educação e Cultura, durante a gestão de Ademar de Barros (1955-1959). Em 1962, Fittipaldi candidata-se pela primeira vez à Câmara dos Deputados, conquistando apenas uma suplência. Após se filiar à Arena, conquista o seu primeiro mandato de deputado federal em 1966. Depois de se reeleger em 1970, o parlamentar tenta, sem êxito, a conquista de mais um mandato no pleito de 1974, deixando a Câmara dos Deputados no ano seguinte.” Cf. MADEIRA, Rafael Machado. Integração regional e fragmentação partidária: uma análise de carreira política dos deputados federais da ARENA em São Paulo. *Sociedade e Cultura*, volume 7, n. 2, julho/dezembro, 2004, p.219. Colchetes meus.

¹³ Carta de Frederico Penteado Júnior ao vereador Ítalo Fittipaldi, datada de 12/09/1960. Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de São Paulo, n.º 5480/1960, folha n.04.

Isso permite afirmar a estratégia do Clube 220 em construir uma espécie de campanha, criando o *Ano Carolina Maria de Jesus*, como forma de não desaquecer o ímpeto da iniciativa, enredado pela burocracia. A redação final do projeto de resolução só ocorreu em 30 de maio de 1961 e o convite para que De Jesus recebesse seu título foi enviado a 15 de setembro, como arquivado na folha 78 do processo.

A outorga, efetuada em 28/09/1961, durante a 38^a Sessão Especial da Câmara Municipal, contou com a presença (anunciada e taquigrafada) do Vice-Governador de São Paulo, General Porphyrio da Paz, do presidente da Câmara Municipal, Manuel Figueiredo Ferraz, do escritor e teatrólogo Solano Trindade, de membros do 220, além Fittipaldi, vereadores e da homenageada. O discurso proferido por Fittipaldi (folhas 86-90 do processo), associa De Jesus exagerada e retoricamente a distintas figuras da Literatura Mundial e/ou suas obras: Shakespeare (*Hamlet*), Zola (*L'Assommoir*), François Villon e Christopher Marlowe, Verdi (*Rigolletto*), Dickens (*Oliver Twist*), Machado de Assis (*Memorial de Ayres*). No plano da questão social, relaciona-a a Josué de Castro (*Geografia da Fome*). A tudo isso, a autora responde em seu discurso de agradecimento, taquigrafado às folhas 91-93 do processo 5480/60, do qual se extrai os excertos abaixo, que:

[...] A transição da minha vida foi impulsionada pelos livros. Tive uma infância atribulada. Não me foi possível concluir o curso primário, mas desde que aprendi a ler passei a venerar os livros fantasticamente, lendo-os todos os dias.[...] Se não fosse por intermédio dos livros que deu-me boa formação, eu teria me transviado, porque passei 23 anos mesclada com os marginais.[...] Devo agradecer aos brancos de São Paulo que deram oportunidade aos pretos, aceitando as nossas criações e acatando-nos no núcleo social. Este gesto contribui para abolir preconceitos raciais[...]

Não seria bem isso que as associações negras gostariam de ouvir, pelo menos não a parte a final do discurso. A igualdade deveria ser uma conquista e não uma concessão, para maioria daquelas associações. Abre-se espaço para o discurso do presidente da Câmara, Manuel Ferraz, em que exorta a falta de preconceito racial em São Paulo e no país. Como devem ter reagido Solano Trindade, os membros do Clube 220 e outros a isso? Das fontes, nada consta. Além disso, Ferraz trata o problema da favela como se De Jesus tivesse descortinado uma cena oculta da metrópole emergente. Em verdade, ela o inseriu numa pauta sócio-política. As favelas estavam à luz dos olhos de todos. Ferraz propõe medidas que vão do assistencialismo à ação direta, fornecendo poucos elementos para a concretização de um ou doutro (folhas 94-96):

[...]É preciso que este eco tenha ressonância nesta Casa; que não fiquemos, nós outros, indiferentes ao clamor daqueles que menos favorecidos clamam por aqueles que podem acolhê-los ou socorrê-los na sua miséria e no seu abandono.[...] Por isso, escritora Carolina Maria de Jesus, o seu apelo será atendido, por certo.[...] *Esta cidade[...] lhe é grata pelos serviços que você prestou a nossa coletividade, chamando a atenção para um problema que sabíamos conhecer mas que preferíamos desconhecer. E agora os nossos olhos estão abertos. É preciso que alertemos os demais para que este problema não constitua um problema mas que seja agora um movimento para a solução desse mal, que é o mal da favela de São Paulo*[...]

De final dos anos 1940 até meados da década de 1960, os temas da favela, da marginalidade social e da integração do negro entrarão na ordem do dia, para diferentes setores sociais, no curto espaço de tempo até começo de 1964. De Jesus estará no centro desses debates até a altura de 1962. A mobilização de alguns setores da sociedade em busca de uma *solução* para o problema *descortinado* permite uma análise interessante sobre a forma recorrente de se lidar de maneira precária com problemas sociais, em verdade, irresolutos desde muito tempo. Ironicamente, *Quarto de Despejo*, o diário de uma favelada, é que traz a cidadania daqueles debates.

IDENTIDADE E MEMÓRIA EM *PONCIÁ VICÊNCIO*

Michelle Pinto da Silva*

1. A IDENTIDADE NEGRA NA PÓS-MODERNIDADE

Diante das novas relações sociais, políticas e culturais advindas de um mundo globalizado, torna-se pertinente nos dias atuais, refletirmos sobre a constituição das identidades nas sociedades pertencentes a uma época chamada de pós-moderna, pós-industrial ou ainda, como preferem alguns autores, de “modernidade tardia”.

Ao discorrermos sobre a temática da identidade, atentamos para as relações de poder que a envolvem, uma vez que estando interligadas a aspectos étnicos, tanto produzem identidades sociais fortalecedoras do *status quo*, quanto formam novas identidades que podem modificá-lo. Esses aspectos, inerentes a uma dinâmica de constituição das relações identitárias entre os indivíduos em sociedade, delimitam as forças propulsoras determinantes à constituição das identidades coletivas e individuais no mundo atual.

Nesse contexto, apresentamos a obra *Ponciá Vicêncio* da escritora afrodescendente Conceição Evaristo. Através de um enredo psicológico formado pelas memórias da protagonista homônima, o romance trata principalmente da constituição identitária de personagens descendentes de escravos, cuja identidade fraturada, impulsiona principalmente Ponciá, e seus familiares em busca da sua construção e afirmação,

A mãe de Ponciá olhou meio incrédula para a moça ao ouvir a filha falar da decisão de partir. Por que uma ida tão repentina, como um gesto de quase fuga? Ponciá não conseguiu explicar que sua urgência nascia do medo de não conseguir partir. Do medo de recuar, do desespero por não querer ficar ali repetindo a história dos seus. (EVARISTO, 2003, p. 38)

Nesta obra, encontramos problematizada a identidade coletiva da comunidade negra por meio das identidades individuais: “Há tempos e tempos, quando os negros ganharam aquelas terras, pensaram que estivessem ganhando a verdadeira alforria. Engano. Em muito pouca coisa a situação de antes diferia da do momento.” (EVARISTO, 2003, p. 48). Nêgua Kainda, personagem sábia, que ao longo da narrativa orienta Ponciá e os seus familiares, sempre lembrava a identidade comum existente entre eles, da identidade coletiva partilhada

* SILVA, Michelle Pinto da. Mestranda em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). São José do Campestre-Rio Grande do Norte/RN. E-mail: mipintouepb@hotmail.com

por seu povo. Quando Luandi, irmão de Ponciá voltou soldado a sua terra, a velha teve a seguinte reação:

Depois de Nêgua Kainda olhou os trajes de Luandi e deu de rir, mas com os olhos. Ria dizendo que o moço estava num caminho que não era o dele. Que estava querendo ter voz de mando, mas de que valeria mandar tanto, se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus. (EVARISTO, 2003, p. 95)

Referente à constituição da identidade coletiva, em Castells (2010) encontramos a definição de três tipos de identidade inter-relacionados: identidade legitimadora, correspondente às instituições dominantes da sociedade, e por isso impõe o estado de dominação aos indivíduos; identidade de resistência, surgida das classes dominadas e inferiorizadas que tentam resistir à dominação imposta pela identidade legitimadora, não cedendo aos seus princípios ou opondo-se a ela; e a identidade de projeto, responsável pela construção de novas identidades em sujeitos que podem estabelecer outra posição em sociedade, de acordo com aquilo que se projetou, transformando assim toda a estrutura social.

Cada forma e construção de identidade proposta por Castells (2010) trabalha em favor da constituição de interesses próprios e, portanto, estabelece as relações de poder que envolvem a sua constituição. O entrelaçamento entre essas formas de identidade existe, por exemplo, no sentido das identidades de resistência poderem evoluir para identidades de projeto e estas, por sua vez, poderem tornar-se legitimadoras. Ocorre, portanto, uma espécie de circularidade quanto às identidades criadas, mediante os interesses coletivos e as identificações, seja dos dominados ou dos dominantes, os quais podem inverter papéis segundo a relação de poder promovida por cada uma dessas identidades em sociedade num determinado contexto histórico. Por isso, o referido autor afirma:

De fato, a dinâmica de identidades ao longo desta sequência evidencia que, do ponto de vista da teoria social, nenhuma identidade pode constituir uma essência, e nenhuma delas encerra, *per se*, valor progressista ou retrógrado se estiver fora de seu contexto histórico. (CASTELLS, 2010, p. 24)

Ressaltamos a importância da identidade de resistência, tendo em vista ser ela a responsável pela criação de comunidades que se opõem a uma determinada dominação dando “origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável” (CASTELLS, 2010, p. 25).

Percebemos a presença desse tipo de identidade em Ponciá, quando esta, cansada do trabalho quase escravo a que ela e os seus eram submetidos, decide partir para a cidade grande:

Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado onde nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe. De ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando nas terras dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis. Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo dia. (EVARISTO, 2003, p. 33)

Como a protagonista do romance projeta uma mudança para a sua condição e, conseqüentemente, uma nova posição em sociedade, nesta passagem identificamos uma identidade de resistência que evolui para uma identidade de projeto. Ponciá não é a única neste romance a projetar uma nova identidade para si. Seu irmão Luandi, fatigado de trabalhar na “terra dos brancos” e quase nada receber por isso, tomou o mesmo rumo da irmã. Ao chegar à cidade grande e ser confundido com um bandido e por isso levado à delegacia, sente-se feliz em reconhecer a mesma negritude da sua pele no soldado que o prendera:

Soldado Nestor pegou Luandi pelo braço e foi levando. Fazia força, apertava-lhe o braço. Um funcionário que varria a estação ficou olhando. Era negro também. Luandi se assustou, mas nem raiva teve. Estava feliz. Acabava de fazer uma descoberta. A cidade era mesmo melhor do que na roça. Ali estava a prova. O soldado negro! Ah! Que beleza! Na cidade, negro também mandava! (EVARISTO, 2003, p. 70)

Assim, evidenciamos o desejo de Luandi de transcender o estado de dominado à dominante. Para ele, pouco importou o fato de estar sendo preso sem os justos motivos, mas sim, o fato de um negro poder mandar.

Os tipos de identidade apontados por Castells (2010), então, estão inter-relacionados às novas formas de organização das relações sociais existentes na modernidade e que se desenvolvem segundo a diversidade social, política e cultural do mundo atual, arrefecendo a problemática da identidade *per si*.

Notamos assim que a identidade de resistência promove a luta contra a opressão do dominado, por isso desempenha um papel importante para a constituição da identidade das classes inferiorizadas e oprimidas. Impondo-se à dominação da identidade legitimadora, esse tipo de identidade, impõe a resistência e a negação da exclusão ditada pela classe dominante, mesmo que, como um efeito reverso, também promova a exclusão.

1.1. Identidade afrodescendente: a afirmação da identidade negra

Ao nos basearmos no panorama da escravidão no Brasil, no qual os negros se apresentavam como vítimas de um sistema criado para favorecer as classes dominantes e em cujo contexto predominava a primitiva lei da força - fazendo uso da expressão utilizada por Stuart Mill em seu livro *Sujeição das mulheres* (2006) -, nós os observamos como participantes de um processo baseado principalmente nas relações de poder, as quais foram constituídas por um sistema político-econômico criado para fortalecer àqueles postos no topo das relações comerciais, que se serviam dos inferiorizados, para a efetivação desse sistema opressor:

A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (EVARISTO, 2003, p. 83)

De acordo com o trecho acima, reconhecemos nas relações apresentadas uma não diferença nas relações desse passado, ressurgido na medida em que testemunhamos a constante inferiorização dos afrodescendentes, os quais em sua maioria, constituindo-se em comunidades, partilham de identidades afins e militam pela efetiva constituição dos direitos conquistados através de muita luta contra as forças opressoras.

Mesmo que contrariamente aos propósitos defendidos por Nêngua Kainda, podemos observar em Luandi este caráter de luta, quando este, ao se tornar soldado, discorre: “Viveria aquele lugar, mas de um outro modo. Não era alguém que simplesmente chegava. Era alguém que estava. Era uma pessoa que se impunha.” (EVARISTO, 2003, p. 122). Ponciá também demonstra disposição para enfrentar as dificuldades:

Apesar do desconforto, da fome, da broa de fubá que acabara ainda no primeiro dia, do café ralo guardado na garrafinha, dos pedaços de rapadura que apenas lambia, sem ao menos chupar, para que eles durassem até ao final do trajeto, ela trazia a esperança como bilhete de passagem. Haveria, sim, de traçar o seu destino. (EVARISTO, 2003, p. 36)

A questão da identidade da comunidade negra e seus questionamentos sobre a inconstância do seu identificar-se – seja a sua posição, coletiva ou individual, fundada na base das suas relações sociais, políticas e econômicas – surge, primordialmente, através da relação existente entre opressor e oprimido. Como conseguir estabelecer uma identificação, tendo em vista a dependência da sua estabilidade enquanto pessoa, a aspectos sócio-políticos que ditam a organização social da comunidade a que pertencem, e que acima de tudo negam posições

sócio-políticas e culturais a um grupo que foi oprimido ao longo da história e que por isso foi tido como inferior?

Os problemas quanto à identidade dessa comunidade se constituem principalmente por essa opressão determinante da posição que lhe foi assinalada. Mais do que qualquer outro, o negro e os seus descendentes sentem na pele as marcas da espoliação perpetuada mesmo após tantas lutas e, conseqüentemente, conquistas e direitos adquiridos nos últimos tempos, mas nem sempre respeitados.

A custa de muitas lutas travadas entre o grupo dominante e grupo dominado é que o negro, mantendo-se resistente às conseqüências da escravidão, consegue se sobrepor cada vez mais às forças que tentam inferiorizá-lo.

No Brasil, a literatura afro-brasileira surge como uma identidade de resistência criada por um grupo que assume a identidade negra, caracterizado pela afirmação e reconhecimento de pertencer a determinado grupo. Usa a arte da palavra para militar em prol dos seus direitos, expondo através do ato de escrever as diversas atrocidades sofridas por seus antecedentes e transferidas, muitas vezes de forma velada, para seus descendentes.

Na voz narrativa de *Ponciá Vicêncio* encontramos um exemplo de como o uso da palavra pode auxiliar nas lutas enveredadas pela comunidade negra: “Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus.” (EVARISTO, 2003, p. 127).

O crítico literário Cuti, ao discutir sobre como surgiu a literatura afro-brasileira, que por questões de identidade a chama de “negro-brasileira”, afirma que os autores “negro-brasileiros” ao representarem o negro, o fazem diferentemente de autores brancos porque fazem “do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as conseqüências.” (2010, p. 25). Segundo este autor, falta aos autores brancos, ao trabalharem com as questões do preconceito e da discriminação racial, a aproximação entre “sujeito e seu objeto”.

A obra aqui em estudo pertence a uma escritora que faz parte deste grupo, assume a sua identidade e através dos seus trabalhos, problematiza, dentre outras questões, a identidade, a memória e o gênero do sujeito negro. A representação do afrodescendente nesta escritora dá-se pela problematização das questões raciais geradoras da discriminação enquanto prática do preconceito de cor, na qual as suas vítimas surgem como sujeitos ativos, não resignados à condição de subalternidade imposta, à passividade diante das atrocidades e infortúnios sofridos,

A mãe, com os olhos fechados, revivia outras cenas: a menina, Vô Vicêncio, a passagem dele, a passagem de seu homem, a sapiência de Nêgua Kainda, a terra dos negros, os trabalhos de barro, o filho agora e por enquanto soldado, a voz de mando, a terra dos brancos, a resistência teimosa e muitas vezes silenciosa do negro, travestida de uma falsa obediência ao branco. (EVARISTO, 2003, p. 124)

Em outra passagem do texto encontramos mais uma afirmação sobre a não resignação do negro à vontade do branco: “Apesar dos mandos do sinhozinho e da aparente obediência cega, que era obrigado a demonstrar, (...)” (EVARISTO, 2003, p. 30).

Apesar dos infortúnios e atrocidades sofridos, observamos nas personagens uma consciência desses fatos e uma não resignação quanto a esse estado, uma vez que existia “uma falsa e aparente obediência cega” aos mandos dos brancos. No entanto, ao viver constantemente diante dessas condições, Ponciá, gradativamente se desinteressa pela vida presente em favor da vivência do seu passado. Esse fato ocorre devido a sua identidade fraturada advinda da crescente consciência do flagelo sofrido devido ao preconceito ao longo da sua vida sendo acentuado pela separação, e mais tarde desencontro, entre ela e os seus familiares. Assim,

Ponciá Vicêncio não queria mais nada com a vida que lhe era apresentada. Ficava olhando sempre um outro lugar de outras vivências. Pouco se dava se fazia sol ou se chovia. Quem era ela? Não sabia dizer. Ficava feliz e ansiosa pelos momentos de sua auto-ausência. (EVARISTO, 2003, p. 90)

A consciência de pertencer a um grupo discriminado e inferiorizado torna-se evidente na referida obra. A personagem utilizada como foco principal deste estudo demonstra os dilemas pelos quais passa, principalmente, devido a sua cor. Ao seguir a sua respectiva trajetória, um percurso delineado por semelhantes finalidades e desejos, representantes de uma coletividade, a protagonista centra a sua caminhada numa busca pelo seu estar no mundo, às vezes de forma consciente, outras vezes inconsciente, das adversidades que a acompanha, mas mantenedora da resistência que possui para enfrentá-las.

Para Kathryn Woodward, a identidade é “relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades” (2012, p. 13). Assim, esse processo relacional existente para a constituição da identidade, marca fundamentalmente as conflituosas relações sociais que abarcam as relações entre aqueles tidos como brancos e os tidos como negros, desde a escravidão até os dias atuais. Expressa-se bem este conflito,

surgido na base da diferença social determinante para constituição da identidade , a seguinte passagem:

O coração de muitos se regozijava, iam ser livres, ter moradia fora da fazenda, ter as suas terras e os seus plantios. Para alguns, Coronel Vicêncio parecia um pai, um senhor Deus. O tempo passava e ali estavam os antigos escravos, agora libertos pela “Lei Áurea”, os seus filhos, nascidos do “Ventre Livre” e os seus netos, que nunca seriam escravos. Sonhando todos sob os efeitos de uma liberdade assinada por uma princesa, fada-madrinha, que do antigo chicote fez uma varinha de condão. Todos, ainda, sob o jugo de um poder que, como Deus, se fazia eterno. (EVARISTO, 2003, p. 48)

De acordo com Silva (2012, p. 76) na base das “criações sociais e culturais” se pautam a diferença e a identidade, e para a constituição desta última faz-se necessária a presença daquela, uma vez que a identidade determina-se pelo que não é, portanto, pela diferença.

Interessante ainda é ressaltar as relações de poder que envolvem a afirmação da identidade e a enunciação da diferença:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. (SILVA, 2012, p. 81)

Tais relações de poder promovem a imposição da identidade àqueles que menos podem, no caso aos inferiorizados e oprimidos. Os negros e seus descendentes são um exemplo de uma classe inferiorizada e, portanto, vítima dessas relações de poder. Sendo assim, o questionamento gira em torno de como surgiram essas relações de poder, de como se estabeleceu essa imposição, aspectos que remetem a uma reflexão sobre como se desenvolveram os contextos sócio-políticos e econômicos até como estes se apresentam atualmente.

Sob o viés da diferença apresentada como marca para a comunidade negra, a sua premissa para a constituição da identidade surge como um processo empreendido numa relação de alteridade entre os sujeitos que na base de suas dessemelhanças constroem a si mesmos. A esse respeito Landowski (2002, p. 12) propõe,

Na realidade, as diferenças pertinentes, aquelas sobre cuja base se cristalizam os verdadeiros sentimentos identitários, nunca são inteiramente traçadas por antecipação: elas só existem na medida em que os sujeitos as constroem e sob a forma que eles lhes dão.

Assim se suscita a ideia da construção da identidade dada por meio do reflexo de si para com o outro defendido por Stuart Hall (2006), em seus estudos sobre cultura e identidade, ao afirmá-la como algo que não se acaba em si mesmo, porta-se como um processo constante, surgido de um preenchimento advindo do exterior pela forma como se pensa ser visto ou reconhecido pelo outro. O trecho seguinte exemplifica, através da relação entre o pai de Ponciá e o “sinhô-moço”, a constituição da identidade como reflexo de como se pensa ser visto,

Filho de ex-escravos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Era o cavalo onde o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras do pai. Tinham a mesma idade. Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. (EVARISTO, 2003, p. 17)

Constatamos por meio dessa relação de extrema subalternidade entre o “pajem” e “coronelzinho”, a construção de identidade fragmentada, oscilante entre a que se possui e a refletida pelo outro.

Como parte da sociedade não consolidou o reconhecimento do negro como um ser agente, capaz de viver em igualdade, surge então a dificuldade deste em se firmar e afirmar a sua identidade. Semelhante a este fato é a passagem encontrada em *Ponciá Vicêncio* na qual o “sinhô-moço” por brincadeira decide ensinar as letras do alfabeto ao pai de Ponciá, porque tinha curiosidade de saber se ele seria capaz de aprendê-las:

Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso para ver se negro aprendia os sinais, as letras de branco e começou a ensinar o pai de Ponciá. O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando sinhô-moço se certificou de que negro aprendia, parou a brincadeira. (EVARISTO, 2003, p. 18)

São pertinentes as considerações de Landowski quando este tece algumas reflexões a respeito da relação alteridade X identidade, nas quais afirma que estas são pautadas nas relações com o outro. Assim, a forma como alguém se identifica ultrapassa os limites de auto-definição e pauta-se nas relações de alteridade,

Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também pela maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. (LANDOWSKI, 2002, p. 04)

Pertinente considerarmos, ainda sob o mesmo pensamento, sobre como a fundamentação da identidade no outro não dever apagar o reconhecimento de si mesmo. O outro é visto como tal tomando o “si mesmo” como ponto de partida. Por isso, o não abandono de si mesmo em nome do outro, torna-se necessário para que não haja renúncia da sua própria identidade.

É desta forma criada uma espécie de identidade de resistência, consciente da existência do outro, mas sem a anulação de si mesmo, estabelecendo uma relação recíproca de respeito entre sujeitos autônomos, conscientes das diferenças e diversidades, que paradoxalmente se repelem e se atraem, no ato da construção de suas identidades.

Em *Ponciá Vicêncio* evidenciamos a importância da relação com o outro para a construção da protagonista. Essa relação se manifesta primordialmente entre os seus familiares e pessoas do seu convívio comunitário, assim como entre aqueles surgidos na vida social da personagem,

A mãe e o irmão eram sempre matéria de sua memória. Tanto tempo já se tinha passado. Quando se encontrariam juntos os três? Parte de sua vida era o desejo de que isso acontecesse. Porém, nada fazia, a não ser ficar ali, calma, sentada, quase inerte. Era preciso esperar. E era isso que ela estava fazendo há anos. Fazia o que suas forças lhe permitiam. Só lhe era possível esperar. (EVARISTO, 2003, p. 92)

Era preciso esperar o tempo certo, como tinha afirmado Nêgua Kainda, Tempo este identificado por ela e revelado a Maria Vicêncio, mãe de Ponciá, momentos antes da partida da velha sábia: “[...] Maria Vicêncio ainda pôde decifrar o que a velha Nêgua Kainda estava dizendo. Ela dizia que o tempo já permitia abrir os caminhos para que a mãe fosse encontrar os filhos.” (EVARISTO, 2003, p. 115)

As vivências das personagens do romance de Conceição Evaristo põem sempre em choque o preconceito e a discriminação sofridos por eles e a constante luta travada contra a força propulsora em favor de um estado de resignação, ao qual os personagens tentam resistir. A esta condição associa-se a miséria que assola as personagens. É certo que a sua aglutinação advém das práticas discriminatórias contra os negros e os seus descendentes.

2. A MEMÓRIA INDIVIDUAL COMO UM REFLEXO DE UMA MEMÓRIA COLETIVA

Ponciá Vicêncio é um romance narrado em 3ª pessoa por meio de um tempo psicológico no qual a memória é apresentada ao leitor através de um narrador/observador, que

conta a trajetória das personagens, tomando como centro as rememorações de Ponciá, por meio de um enredo que oscila entre o presente e o passado.

Considerando a constituição da memória sob a base do discurso, a sua (re) construção concretiza-se no presente, mesmo fazendo referência ao passado, uma vez que é neste tempo que surgem as lembranças e reminiscências. Desta forma, estas sobrevivem enquanto significantes para o momento atual, e nada mais atual e significativo, que as memórias refletidas nas relações sociais sobre os impactos e as consequências das questões raciais.

De acordo com o sociólogo Roger Silverstone (1999, p. 231),

[...] somos o que lembramos, como nações e como indivíduos; e a memória é o lugar, agora, de lutas por identidade e pela posse de um passado. [...] Lutas amargas para que não se esqueça o passado; para o passado ser reivindicado para o presente e o presente ser reivindicado para o futuro.

A afirmação permite-nos ressaltarmos como o romance de Conceição Evaristo tem como foco a reflexão da herança histórica dos negros e seus descendentes, que devido à escravização desenvolveram uma espécie de trauma, por vezes culminante em uma crise identitária. Assim, as memórias da protagonista da obra constituem-se como um lugar de lutas e de anseio pela constituição de uma identidade, no caso, da identidade negra.

Em *Ponciá Vicêncio*, através da voz do narrador, o irmão de Ponciá a considera herdeira e representante da história de sofrimento do seu povo, e como tal, alguém que poderia proporcionar aos de sua raça a esperança de outro destino:

Bom que ela se fizesse reveladora, se fizesse herdeira de uma história tão sofrida, porque enquanto o sofrimento estivesse vivo na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino. (EVARISTO, 2003, p. 126)

A relação entre memória e identidade aparece justificada nas ideias de Candau (2012) quando se afirma a perda da identidade constituída pela perda da memória, uma vez que sem esta, “[...] o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.” (Idem, 2012, p. 60). Neste sentido, de acordo com Rossi (2010) a memória não mantém apenas relação com o passado, mas também com a identidade, fato que justifica a persistência em um futuro. Neste âmbito, a constituição da memória suscita uma busca pela identidade, no passado posta em xeque, e que no presente tenta firmar-se.

Ao ser associada à constituição da identidade, funcionando como um meio de resistência e sendo buscada no passado, apesar de aparecer no presente, a memória se evidencia por meio das lembranças individuais, principalmente da protagonista, refletindo uma memória coletiva: a dos militantes da comunidade negra pela posse do que lhes foi espoliado.

As memórias da protagonista associam-se àquelas da população negra, respaldando a temática das suas identidades em crise, mas que acima de tudo existem e tentam ser afirmadas. Exercendo uma resistência dentro dessa comunidade, Ponciá busca conservar o passado por meio da sua reconstrução no tempo presente, para a fundamentação da luta contra o mascaramento dos fatos, ou até mesmo contra o esquecimento, como uma forma de afirmação da identidade negra como reivindicação de um futuro.

Ao lembrar fatos cotidianos, obtemos por meio das recordações do passado de Ponciá representadas no presente, recordações a respeito da sua vida cotidiana entre os seus, da rotina do trabalho desenvolvido por ela e os seus familiares,

Ponciá se lembrou da mãe preparando biscoitos para o pai e para o irmão, quando eles saíam para o trabalho nas terras dos brancos. Lembrou-se do cuidado com que ela arrumava os objetos de barro. Embalava tudo em folhas de bananeira e palhas secas, entregando-os depois para o homem vender lá na fazenda. (EVARISTO, 2003, p. 54)

Comprovamos assim que as lembranças constituintes do passado ressurgem no tempo em que se vive. Por este viés, as memórias representantes dessa população são reconhecidas e reconstruídas no presente por aqueles que delas partilham em comunidade, e as exercitam na base das relações sociais, como afirma Halbwachs (2006).

Nesse sentido, as lembranças de outrem podem surgir para reavivarmos nossas lembranças de fatos que tenhamos participado e que por algum motivo esquecemos, ou para ratificar uma memória comum por meio de uma mesma identidade: “Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível.” (HALBWACHS, 2006, p. 31)

Assim sendo, a obra em análise pode reavivar as lembranças de leitores, principalmente dos que partilham em comunidade uma mesma memória, dos subjugados e esbulhados ao longo da história, que mesmo não tendo vivido na época da escravidão, guardam a memória dos seus, uma vez que esta pode ser assimilada devido à perpetuação da subjugação, da subalternidade pelas quais os negros e seus descendentes ainda passam.

Assumir a memória da população negra é assumir-se como negro, e como tal mostrar-se capaz de enfrentar toda e qualquer prática discriminatória; é compartilhar memórias com pessoas do seu convívio, sobre aqueles que não conviveram consigo num mesmo tempo, mas que se unem a eles por uma memória comum.

Halbwachs (2006) ao afirmar que nossas memórias se interligam às memórias das pessoas do nosso convívio, com as quais partilhamos as mesmas lembranças e constituímos uma mesma identidade, faz com que observemos, por exemplo, como a necessidade de reencontro de Ponciá com seus familiares e destes com ela, dá-se pelo anseio de reviver as memórias em comum e pela busca da identidade que os une não somente como família, mas como uma comunidade que pertence a um grupo advindo da diáspora e da exploração que se cristaliza como herança da escravização: “[...] Ponciá Vicêncio sorriu, gargalhou, chorou, dizendo que sabia o que devia fazer. Ia tomar o trem, voltar ao povoado, voltar ao rio.” (EVARISTO, 2003, p. 120).

Através da volta ao “rio” da sua infância e, portanto, do reencontro com os seus, a personagem espera reconstruir ou reconfigurar uma identidade fragmentada por anos de subserviência e anulação. O seu desejo em reencontrar os seus, de voltar ao lugar onde nascera e crescera, confirma o seu pertencimento identitário ao das pessoas do seu convívio, com o lugar que a concebeu, com as memórias do seu povo.

Esse fato comprova como a personagem representa uma memória coletiva desenvolvida através de rememorações individuais, mas que buscam um passado em comum, constituinte, portanto, da identidade de um grupo.

O tempo cronológico vivido pela personagem não é o da época da escravidão propriamente dita, mas esta compartilha dessa memória, uma vez que além de ouvir dos seus antepassados as experiências marcantes da escravização, também sofrem as suas consequências. A esse respeito, convém refletirmos sobre as considerações abaixo:

Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-las; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 41)

Em *Ponciá Vicêncio* encontramos a presença de uma personagem mais velha que usa da sua experiência e sapiência para aconselhar os mais jovens. Nêngua Kainda possui um “[...] olhar embaçado contemplando a vida refeita pelo movimento das lembranças.” (EVARISTO, 2003, p. 59).

Bosi (2006) reflete sobre a memória dos velhos, ao afirmar sobre os idosos encontrarem-se mais próximos do passado, pois não vivem mais as contradições do presente como acontece com os mais jovens. Eles têm, portanto, uma memória atual mais definida, uma vez que não estando tão mais ativos em suas relações sociais, podem doar-se à refacção do passado. Diferentemente dos mais jovens,

Ao lembrar o passado ele [o mais velho] não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida. (BOSI, 2006, p. 60)

Nesse apropriar-se do passado Nêgua Kainda, faz uso da sua sapiência, em diferentes momentos ao aconselhar Ponciá e a sua família, encontrados separados naquele momento: “A velha pousou a mão sobre a cabeça de Ponciá Vicêncio dizendo-lhe que, embora ela não tivesse encontrado a mãe e nem o irmão, ela não estava sozinha.” (EVARISTO, 2003, p. 60).

Nêgua Kainda afirma que Ponciá não está sozinha porque a comunidade negra está unida por uma memória em comum, por um passado ao qual não se pode fugir. É neste aspecto que a velha, sabiamente, ao reencontrar Luandi, irmão de Ponciá, o desencoraja do desejo de se tornar soldado, pois:

[...] o moço estava num caminho que não era o dele. Que estava querendo ter voz de mando, mas de que valeria mandar tanto se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus. (EVARISTO, 2003, p. 94)

Constatamos diante das sapientes palavras da velha, que a força de mando desejada por Luandi só será justificada e válida, se for utilizada como apoio a causa da comunidade negra. Percebemos que a força exigida para a luta em busca de condições igualitárias neste sentido só existe enquanto comunidade, união entre os aqueles que foram discriminados e relegados a condições inferiores. A militância para a população negra só será bem realizada e obterá sucesso em comunhão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Diante deste conflito subsiste a comunidade negra. A constante luta ou disputa pela identidade apresenta-se litigante a este grupo, que tenta não ceder às imposições, quando não aceitando a sua inferiorização, lutam pela igualdade de condições.

As relações de alteridade surgem como base para a construção das identidades que deve ser erigida através de relações dialógicas contribuintes para o compartilhamento das ideias e discussões pleiteantes da solidariedade, do respeito e da aceitação à diversidade e à diferença que promoverão novas identidades, fortalecerão outras e manterão as existentes.

A afirmação sobre nossas lembranças permanecerem coletivas, não apaga a existência da memória individual, necessária para que nós não confundamos o nosso passado individual com o passado do outro. No entanto, a nossa memória individual se une à memória coletiva (HALBWACHS, 2006), a memória de um grupo com o qual nos identificamos, mas para que haja diferença entre nosso passado e o de outros, algo tem de surgir de novo, algo a não ser tomado pela lembrança de um segundo.

Desta forma, ressaltamos que as memórias individuais da Ponciá se interligam à memória coletiva do seu povo, vindo por meio delas a militância para a construção, afirmação e assunção da identidade negra. A memória, assim posta, transforma-se num palco construído por velhos muros, mas no qual se busca uma nova encenação.

REFERÊNCIAS:

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CASTTELLS, Manuel. **O poder da identidade**: A era da informação: economia, sociedade e cultura. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: 2010.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: **Memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006, p. 29-70.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LANDOWSKI, Eric. Buscas de identidade. In: **Presenças do outro: ensaios de sossiosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 3-29.

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. Trad. Benedita Bettencourt. Coimbra: Almedina, 2006.

ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das idéias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 15-38.

SILVERSTONE, Roger. **Why Study Media?**. London EC2A 4PU: Sage Publication LTD, 1999. ISBN: 0-7619-6454-1

SILVA, Tomaz Tadeu da. et. al. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

A FOME DA ESCRITA – PARATEXTOS NO *QUARTO DE DESPEJO*, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Osmar Pereira Oliva*

Primeiramente despertada pela fome, Carolina Maria de Jesus saía de casa ainda de madrugada, catando lixo para sobreviver e sustentar os três filhos. Mas a privação de conforto básico e de alimentação lhe trouxe a inquietação da escrita, uma fome insaciável de colocar no papel suas ansiedades e sofrimentos. O seu diário, escrito de julho de 1955 a janeiro de 1960, apresenta uma linguagem objetiva, crua e realista, mas possui também um lirismo prosaico, por meio de certas construções poéticas inusitadas. Observadora do espaço exterior, da rua, do movimento de políticos, de operários e de gente comum, a narradora, ao catar objetos recicláveis e papéis para vender, recolhe também fragmentos de cantigas populares, de versos, de manchetes de jornais e de tantas outras variedades de letras que transitam do espaço midiático e capitalista para os lixões. Este trabalho pretende discutir a composição do diário a partir desses “restos” de escritos que constituem paratextos do *Quarto de despejo*.

Na apresentação do livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, o jornalista Audálio Dantas nos informa que se dedicava a uma matéria sobre uma favela que se expandia à beira do rio Tietê, no bairro do Canindé, em São Paulo. Segundo ele, “Lá, no rebuliço favelado, encontrei a negra Carolina, que logo se colocou como alguém que tinha o que dizer. E tinha! Tanto que, na hora, desisti de escrever a reportagem” (In: JESUS, 2001, p. 3). Dantas nos explica que os escritos compunham cerca de 20 cadernos encardidos que a autora guardava em seu barraco. A matéria que o jornalista buscava estava toda escrita e organizada, da maneira como nenhum escritor poderia escrever, pois os relatos haviam sido registrados com uma visão “de dentro” da favela.

Trechos do diário foram publicados inicialmente no jornal Folha da Noite, em 1958, e mais tarde (1959) na revista O Cruzeiro. A forma em livro, tal qual a conhecemos, chegou-nos em 1960, com leitura, revisão e edição de texto de Audálio Dantas. Se aceitarmos o pacto de leitura estabelecido pelo diário *Quarto de despejo* e dermos validade às datas nele impressas, podemos afirmar que Carolina Maria de Jesus estava com 40 anos de idade,

* Professor doutor da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Poeta, contista, ensaísta. Atua nos cursos de graduação em Letras e no mestrado em Literatura Brasileira da Unimontes. Desenvolve pesquisas sobre literatura mineira e sobre gênero. Dedicar-se atualmente à recolha, estudo e edição crítica da obra completa do dramaturgo oitocentista José Ricardo Pires de Almeida. E-mail: osmar.oliva@unimontes.br

morava em uma favela no bairro do Canindé, e trabalhava como catadora de lixo, para sobreviver. Em uma breve entrevista que acompanha a edição de 2001, da Ática, Carolina é questionada por que começou a escrever, a que responde: “Quando não tinha nada o que comer, em vez de xingar eu escrevia. Tem pessoas que, quando estão nervosas, xingam ou pensam na morte como solução. Eu escrevia o meu diário” (in: JESUS, 2001, p. 170).

Nessa resposta, vemos a concepção de escrita como compensação, forma de driblar a fome e de passar o tempo, ou como transcendência, no sentido de que escrever desreferencializa espacial e temporalmente as pessoas. Em meio à miséria, à falta de uma moradia digna e de alimentos básicos para si e para seus filhos, a catadora de papel encontra nos relatos escritos diários uma tentativa de libertação. Mulher pobre, negra, mãe solteira, quarentona, favelada, mas não ignorante. Leitora de tudo que lhe chegava ao alcance, não só escrito, mas ouvido, do rádio ou dos comentários dos vizinhos, Carolina almejava ganhar dinheiro com os seus livros e melhorar as condições de vida de seus filhos. Tanto é que, antes de conhecer o jornalista Audálio, já havia encaminhado alguns escritos para a Seleção Reader’s Digest, dos Estados Unidos, que os devolveu sem esperança de publicação. A pobreza de Carolina e o seu semianalfabetismo não podem ser tomados como índices de alienação. Ao contrário, foram motivadores para que ela buscasse ultrapassar sua condição de excluída e marginalizada.

Por que Carolina de Jesus não escreveu poemas? Não temos exemplos de poetas torturados pela dor decorrente da pobreza, da cor negra da pele e da exclusão social, como Cruz e Souza? Jean-Paul Sartre, no seu livro *Que é a literatura?*, ao estabelecer distinções entre o poeta e prosador, argumenta que a prosa é utilitária por essência, e “o escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (SARTRE, 1993, p. 18). À compreensão de que a poesia seja uma contemplação “desinteressada”, visando ao belo, ao estético, à própria linguagem, com finalidade em si mesma, a prosa pretende a comunicação, estabelecer com o leitor uma relação de cumplicidade, agindo sobre o mundo, tornando-o “revelado”. Para Sartre, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.

Diante desses apontamentos sartrianos, sem pretender um engajamento político e social para toda e qualquer literatura em prosa, podemos aplicá-los ao diário de Carolina Maria de Jesus, para quem não precisa ser letrado para se chegar à conclusão de que o custo de vista oprime os menos favorecidos. Em vez de poemas, Carolina opta pela prosa porque é por meio dessa forma literária que a sua realidade e a dos demais favelados seriam mais bem descritas e “reveladas” ao seu leitor. A exploração do pobre, as condições subhumanas a que

são submetidas, o controle ideológico do aparelho estatal são-nos apresentados por essa brasileira do subúrbio paulista de forma que ninguém que lê os seus diários pode se eximir de conhecer parte significativa da nossa realidade. Porque o seu discurso é falador, denuncia a dor e o sofrimento, interpela o leitor. As primeiras linhas do seu diário nos revelam esse grito de revolta e de inconformismo:

15 de julho de 1955. Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar.

Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então eu lavei 3 litros e troquei com o Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. (JESUS, 2001, p. 9)

Ainda que a linguagem seja comedida, no sentido de que não há palavras de baixo calão nem pornografias, a mensagem da exclusão social grita em todas as páginas do seu diário como um signo da busca de liberdade. Assim, a prosa desvenda o mundo, aproxima-o do leitor, dependendo do lugar de onde o escritor escreve e o que pretende com a sua escrita. Depois de refletir sobre o que é escrever, Sartre pergunta por que escrever, e nos responde que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (SARTRE, 1993, p. 34).

Carlos Vogt, discutindo trabalho, pobreza e trabalho intelectual em Carolina Maria de Jesus, analisa a trajetória de insucessos e de esquecimento que acompanha essa escritora, cuja fama fora tão efêmera e não lhe garantira a almejada estabilidade social. Apesar de seu primeiro livro ter sido traduzido para vários idiomas, morrera na pobreza, no barracão de seu filho José Carlos. Ainda assim, segundo Vogt, o trabalho intelectual de Carolina tinha como principal objetivo o seu posicionamento “desalinhado” do modo de viver na favela, utilizando-se da escrita como meio de insatisfação com a realidade presente, com as injustiças sociais e como afirmação de estar no mundo como alguém que tem algo a dizer:

Ao transformar a experiência real da miséria na experiência linguística do diário, acaba por se distinguir de si mesma e por apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a esperança de romper o cerco da economia de sobrevivência que tranca a sua vida ao dia-a-dia do dinheiro-coisa (VOGT, 1983, p.209.)

Enquanto observa essa realidade e a transcreve, metonimicamente, para os seus diários, a narradora se mostra diferente dos demais habitantes da favela e se esforça em deixar clara essa distinção. Não deseja se prostituir, ameaça escrever para os jornais sobre os atos ilícitos do seu Zuza, critica as ações populistas dos políticos, aponta os “erros” morais dos

moradores do Canindé. A sua escrita emerge, portanto, como uma possibilidade de superação da pobreza, fonte de recursos para sair da favela e porta-voz de um ser pensante.

Ocupando o espaço da indiscutível subalternidade, sem condições favoráveis à leitura e à escrita, Carolina poderia ter permanecido em silêncio e apática, como os demais milhares de brasileiros que ainda sobrevivem em situação de exclusão como a sua. Mas a sua fome de comida e o seu anseio de mudar-se da favela a fim de garantir melhores condições de vida para seus filhos tornavam aguda também a sua fome da escrita.

Carolina escrevia porque estava grávida de muitos textos, de muitas leituras, de muitas incompreensões. Seu mundo era rico em diversas linguagens trazidas à favela e aos lixões por meio dos jornais, de pedaços de livros, de discursos de políticos, de músicas ouvidas. E Carolina tinha desejo de colocar-se em relação com essas linguagens todas e de fazer-se ouvida também. Desprovida dos bens essenciais de sobrevivência humana, restou a essa mulher negra e pobre a sua fala, a sua voz, a sua escrita em dezenas de cadernos encardidos, retalhos da memória, sua tentativa vital e desesperada de se sentir essencial onde tudo era detrito, resíduo, quarto de despejo.

Em todo o diário, vemos a proximidade que há entre fome de comida, fome de leitura e fome de escrita. No dia 2 de junho de 1958, a narradora nos informa que, pela manhã, está sempre nervosa,

Com medo de não arranjar dinheiro para comprar o que comer. Mas hoje é segunda-feira e tem muito papel na rua. (...) O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro (JESUS, 2001, p. 10).

O que alimenta a sua fome de escrita? De que paratextos constitui o *Quarto de despejo*? Antoine Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação*, aponta as relações diretas entre leitura e citação, no sentido de que a leitura prepara o texto lido para a lembrança e para a imitação, seja para a repetição seja para a memória. Em suas palavras, “a citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação” (COMPAGNON, 1996, p. 29). Além disso, segundo esse autor, a escrita tem um horror ao vazio, já que o vazio é o lugar da falta, do morto. Das reflexões de Compagnon, desejo ressaltar a paixão pela leitura e a solicitação da escrita por um corpo, por um preenchimento que suture a falta. Carolina, na tentativa de preencher esses vazios da escritura, escreve também quadrinhas populares que entremeia aos relatos diários:

8 de setembro

... Hoje eu estou alegre. Estou rindo sem motivo. Estou cantando. Quando eu canto, eu componho uns versos. Eu canto até aborrecer da canção. Hoje fiz esta canção:

Te mandaram uma macumba
E eu já sei quem mandou
Foi a Mariazinha
Aquela eu você amou
Ela disse que te amava
Você não acreditou. (JESUS, 2001, p. 107)

Apesar das adversidades constantes, Carolina não se desespera, não perde a alegria, renovada por pequenas conquistas: doações recebidas, o pão para o café dos filhos, feijão e arroz para a refeição. E canta. Canta por que o instante existe ou por que existe uma esperança? No diário de Carolina, a narradora prefere a leitura e a escrita a um homem, companheiro de cama. Considera-se “velha” e desinteressada por sexo. Mas nem a fome nem a tristeza lhe afastam da leitura ou da escrita.

Passemos aos comentários de alguns enxertos que a narradora realiza em seu diário. No dia 21 de junho de 1955, estavam distribuindo cartões na favela, com o seguinte texto: “Era para ir buscar *um premio e uma surpresa para seu filho na rua Javaés 771.*” (JESUS, 2001, p. 61, grifos da autora) Era o convite para uma festa promocional, mas que serviu de pretexto a Carolina para “revelar” ao leitor a exploração dos pobres nas campanhas eleitorais. Os favelados gastaram o pouco dinheiro que tinham em conduções superlotadas, esperaram horas pelos discursos políticos e pelas fotos para divulgação dessa campanha e os necessitados receberam apenas pães. A observação atenta da narradora ainda registra, nessa mesma cena, outro paratexto, inscrito no aguardado premio anunciado pelo cartão acima referido: “Tinha uma mulher com crianças que vieram de Santos e ganhou só um pão e um saquinho de bala e uma régua escolar que estava escrito *Lembrança do Deputado Paulo Teixeira de Camargo*” (JESUS, 2001, p. 62, grifos da autora).

O tom de indignação e de denúncia se estende por todo o relato desse dia, e chega ao dia 28 de junho com algumas reflexões também interessantes, mediadas pelos paratextos da música *Pisa na Fulô*¹ e pela manchete do jornal, recortada e colada na narrativa. Segundo na narradora, em baile oferecido na favela pelo senhor Alfredo, somente os nortistas dançaram, pois os paulistas estavam aborrecidos de tanto ouvir e dançar essa música. A

1 Jorge de Lima escreveu “Essa negra Fulô”, no qual descreve as relações entre patrão, escrava e senhora. Na visão do homem branco, a mulher de cor é sedutora, objeto de desejo sexual e uma ameaça à família tradicional, pois usaria seus atributos físicos para roubar o marido da senhora. “Pisa na Fulo” é um baião-coco composto por João do Vale, em parceria com Ernesto Pires e Silveira Júnior. Em 1957, a cantora Marinês gravou “Pisa na fulô” para seu disco “Vamos Xaxar com Marinês e Sua Gente”.

referência à música popular brasileira demonstra a presença de retirantes nordestinos na favela do Canindé e reflete, pelo menos em parte, o preconceito quanto a esse povo e a sua cultura. No plano escrito, temos o recorte da manchete de jornal:

ZUZA, PAI DE SANTO, EM CANA

“Zuza” está em cana desde ontem, pois ele, que se chama na realidade José Onofre, e tem uma aparência realmente imponente, matinha para lucros extraordinários uma tenda de Umbanda no Bom Retiro, a Tenda Pae Miguel Xangô. É também diretor de uma indústria de cadeiras suspeita de irregularidades na Delegacia de Costumes. “Zuza” (foto), foi autuado em flagrante” (JESUS, 2001, p. 66)

O mesmo tom de denúncia apresentado no relato da campanha política pode ser observado nesse paratexto. Primeiro, a exploração da fé ingênua das pessoas. Segundo, o tráfico de influências, talvez em parceria com o político anteriormente referido, já que os dois fatos são contados em sequência e inter-relacionados. Essas citações estão a serviço da escritora. Ao juntá-las a sua narrativa, simultaneamente delata e requer reconhecimento. Conforme Antoine Compagnon:

Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário. O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos –, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento (COMPAGNON, 2007, p. 50).

No dia 14 de setembro de 1958, uma outra referência indireta é utilizada por Carolina Maria de Jesus para chamar-nos à cumplicidade para o seu diário. Comenta a páscoa, segundo a tradição judaica e, judiciosamente, compara as duas perseguições, afirmando que os judeus foram perseguidos porque eram inteligentes, e os negros por causa da cor de sua pele. Moisés, ao ver os judeus descalços e rotos, orou pedindo a Deus que lhes dessem conforto e riquezas, por isso os judeus são todos ricos. Já os pretos não tiveram profeta para orar por eles, sentencia a narradora. A sua indignação também se revela nas quadrinhas populares que vai enxertando ao longo do diário, como o seguinte slogan dos estudantes sobre a atuação dos políticos brasileiros:

Juscelino esfola!
Adhemar rouba!
Jânio Mata!
A Camara apoia!
E o povo paga! (JESUS, 2001, p. 116)

Por último, gostaria de destacar o efeito metaficcional do diário, quando a autora destaca a participação de um jornalista em reportagem na favela e publicando trechos dos seus escritos na revista *O Cruzeiro*, como a manchete recortada no livro: Retrato da favela no

Diário da Carolina. (JESUS, 2001, p. 150) Carolina já havia escrito que a vida é igual a um livro, e que a sua vida, até encontrar-se com o jornalista Audálio, tinha sido preta, preta como a sua pele. Preto era o lugar onde morava. Durante o mês de junho de 1959 os relatos demonstram, repetidamente, a sua esperança na publicação do livro-diário:

8 de junho – ... Quando cheguei e abri a porta, vi um bilhete. Conheci a letra do repórter. Perguntei a Dona Nena se ele esteve aqui. Disse que sim. (...) O bilhete dizia que a reportagem vai sair dia 10, no Cruzeiro. Que o livro vai ser editado. Fiquei emocionada.

O senhor Manoel chegou. Disse-lhe que a reportagem vai sair 4ª feira e que o repórter quer levar o livro para imprimir.

– Eles ganham dinheiro nas tuas costas e não te pagam. Eles estão te embrulhando. Você não deve entregar-lhe o livro.

Eu não me imprecionei com as ironias do senhor Manoel. (JESUS, 2001, p. 149)

O livro foi publicado pela Editora Francisco Alves e lhe rendeu poucos anos de fama, viagens, jantares com pessoas importantes, congressos, entrevistas, e uma casa de alvenaria no bairro de Santana, onde morou com os filhos até 1964. Publicou outros livros (*Casa de alvenaria*, *Provérbios*, *Pedaços da fome* e *Um Brasil para brasileiros* – este publicado na França com o título *Journal de Bitita*). Escreveu ainda os romances *Felizarda* e *Os escravos* (não finalizado), demonstrando a inquietude para a escrita que a acompanhou por toda a vida, apesar de não ter freqüentado a escola regularmente e de ter vivido enfrentando as adversidades que o destino lhe reservara. Morreu pobre, esquecida, mas sua literatura testemunha uma voz que denuncia, que clama a participação do leitor e, ao mesmo tempo, revela fragmentos líricos que ultrapassam o verismo, o tom documental e expressam o seu sentimento poético, a sua humilde alegria de estar no mundo.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAMINHOS MEMORIALÍSTICOS DE UMA MULHER DE FÉ

Ozana Aparecida do Sacramento*

***Caminho de dentro* é uma obra, até onde pudemos pesquisar única da autora. Esta é composta de uma reunião de “memórias poéticas” de Carmem Quintão de Castro. Trata-se de uma obra bissexta de uma freira salesiana, professora, nascida em uma fazenda no município de Marliéria, interior de Minas Gerais, conforme se apresenta a autora ao final de seu livro:**

Chorei e ri, pela primeira vez, na fazenda do Limoeiro, Marliéria, Minas Gerais, graças a Deus!

Meus pais: Henrique de Castro e Macrina Quintão. Se me fosse dado escolher, não escolheria outros.

[...] Tirei o diploma do 4º ano primário, em São Domingos do Prata, em dois meses (média 8). Continuei meus estudos em Ponte Nova, Guaratinguetá (SP) e São Paulo (Capital).

Dedico-me, com muito amor, à evangelização dos empobrecidos.

[...] Agradeço a Deus, de todo o coração, a vocação salesiana, como Filha de Maria Auxiliadora e de Dom Bosco. (CASTRO, 1987, p.199)

Como já se observa nesse fragmento, o percurso, tanto espacial quanto temporal, da fazenda Limoeiro até São Paulo (capital) foi marcado pela presença da religiosidade, assim como acontece na escrita memorialística castriana. Observa-se também um certo orgulho ou gratidão pelo que o destino lhe reservou: nascer em Minas Gerais, na família de Henrique e Macrina e a vocação religiosa. Esse mesmo orgulho e gratidão perpassará a totalidade da obra.

Essas informações biográficas serão frequentemente esquadrinhadas pelo eu-narrador em sua escrita memorialística. Esse tipo de gênero confessional, segundo Sheila Dias Maciel,

[apresenta] maior liberdade imaginativa que a elas está vinculada. De fato, as inexatidões da memória, capacidade humana de armazenar dados, transformam os fatos em recordações por meio da linguagem: a memória não é apenas um conjunto de imagens fixas que devemos compreender ou transmitir, mas algo que retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado (COSTA & GONDAR, 2000, p.9). Por outro lado, [...] a narrativa memorialista busca por meio da narração de fatos importantes, um certo caráter de exemplaridade que supere o inevitável esquecimento que incidirá sobre os fatos comuns. (MACIEL)

A “liberdade imaginativa”, apontada por Maciel, pode ser observada na obra em questão se observarmos sua estruturação. As memórias estão divididas em três partes. O livro de memórias é composto por 77 textos divididos em três partes, desses apenas a transcrição das anotações do pai não se configura em versos. Na primeira parte, poemas aludem à infância na fazenda até a adolescência no colégio

* SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. Doutora em Literatura Comparada. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sudeste de Minas Gerais - São João del - Rei - MG

em Guaratinguetá. Na segunda parte, a temática central é a pequena cidade mineira de Marliéria, suas paisagens, seu povo, pequenos acontecimentos. A terceira parte é composta de dez títulos dedicados aos parentes já falecidos. Em todas as três partes, manifestam-se sobremaneira as figuras familiares e aspectos da religiosidade.

Pode-se ainda constatar o caráter de exemplaridade tanto no sentido empregado por Maciel tanto no que se refere ao modelo familiar cristão quanto à necessidade de registrar a fim de superar o esquecimento.

O “caminho de dentro”, além de referenciar o atalho entre as fazendas de seus pais e a da avó materna – dona Candota –, é a criação de um percurso memorialístico, de um espaço poético por entre lembranças e ainda um vagar por temporalidades e afetos. Esse caminhar por tempos, vivências e afetividades, via escrita memorialística, descortina um tempo de redenção para o qual aflui uma permanente e generosa disposição para enxergar no outro o seu próximo no sentido cristão. Rememorar é também uma maneira de superar a transitoriedade própria do ser humano, suportar a efemeridade das coisas e de lidar com a eminência da morte e se solidarizar com o outro. Vejamos o poema que se intitula “Caminho de Dentro”:

Caminho de dentro
milhões de vezes
percorrido por nós
crianças alvoroçadas.
Caminho
de distância resumida
marcado
pelos pés de vovó
pelos pés
de Zezé;
andado por tanta gente
alegremente.

Eu também
tenho um caminho de dentro
prodigioso
só meu
que numa fração de segundo
me leva
de qualquer parte do mundo
a minha Terra
e minha gente.

Caminho de dentro!
(CASTRO, 1987, p.14)

Assim, toda a escrita da poetisa trilha o caminho de dentro, metáfora de um conjunto de reminiscências no qual ela se esmera em revelar seu profundo afeto pelas pessoas e fatos corriqueiros do cotidiano de uma tradicional família agrária e católica de Minas Gerais. Família numerosa, com papéis e práticas sociais bem demarcados. A mulher especificamente era a mãe acolhedora e esposa quase sempre submissa – papel imposto pela sociedade

patriarcal de então. Mas essa mulher era também o forte esteio da família e quem, em certa medida, preservava e conduzia as práticas religiosas no âmbito doméstico.

A propósito, as marcas de religiosidade impregnam muitos textos da obra de Carmem Quintão de Castro. Tais marcas estão em poemas completos como *O Cruzeiro* (p.17-18), que descreve de forma detalhada esse símbolo religioso, *Primeira sexta-feira* (p.76), em que se trata da participação da menina Carmem nas atividades devocionais de cada primeira sexta-feira do mês, *Nossa Senhora da Alegria*, *Nossa Senhora das Dores*, *Nossa Senhora Auxiliadora* os quais têm como foco Nossa Senhora e ainda “*Via Sacra*”. Além disso, expressões como “graças a Deus”, “meu Deus” “Obrigada, Senhor”, abundam nos poemas, sem contar a inúmeras referências a santos, procissões, missas, novenas e orações.

Fragmentos de orações próprias dos rituais católicos também se fazem presentes. Convém recordar que oração, reza ou prece é um ato religioso que visa ativar uma ligação, uma conversa, um pedido, um agradecimento, uma manifestação de reconhecimento ou ainda um ato de louvor diante de um ser transcendente ou divino. Mantendo uma forma fixa de linguagem, as orações são instaladas num espaço vazio que é preenchido pelo sujeito fiel, que num ato de repetição mnemônica, segundo ALMEIDA:

[...] produz um efeito de sentido pragmático temporal e espacial. Temporal porque a oração se faz instauradora de um presente que evoca todos os tempos pretéritos e futuros numa dimensão da eternidade e, espacial, porque, instaurando-se numa temporalidade outra, nesse mundo transcendental, etéreo, instaura-se também um lugar de encontro entre os céus e a terra, entre Deus e o homem (...) (ALMEIDA, p.27)

Em *Caminho de Dentro*, excertos de orações próprias do catolicismo como Pai Nosso, Ave Maria não são raros. Destacamos uma curiosa oração que a avó Candota proferia quando a pequena Carmem sentia medo durante os passeios na Fazenda Serra, vejamos:

O meu passeio mais frequente
era na Serra
sempre com vovó
sempre a pé.

O caminho que cortava
um pedaço da mata
cerrada [...]

Quando o medo
tomava conta de mim
vovó rezava assim:
São Bento água benta
Jesus Cristo no altar,
arreda bicho mau,

deixa filho de Deus passar.

Acabando o escuro
da mata
vinha
a clareira
a ensolarada estradinha [...]
(CASTRO, 1987, p.83- grifos nossos)

Essa forma fixa é reatualizada pela avó que convoca o poder divino sobre o a escuridão concreta da mata a qual ambas atravessavam e que assustava a menina. Como nos informa Almeida, o efeito prático e imediato da oração proferida pela avó é fazer o medo passar. Além do poder da imanente da oração que a avó recita, sem dúvida, D. Candota sabia que o fim da escuridão, ou seja, o término da parte de mata fechada, está próximo, porém é como se a oração, por meio de seu poder transcendente fizesse a claridade surgir. Além do poder da oração há que se considerar a autoridade de quem a profere, no caso, a querida avó. E esse laço de afetividade torna a prece ainda mais efetiva, aos olhos da menina Carmem. Dessa forma, a singela oração instaura “um lugar de encontro entre homem e Deus” (ALMEIDA, p.27) e também o encontro da pequena Carmem com sua avó, encontro esse reatualizado poeticamente.

A avó Candota e a mãe Macrina são figuras marcantes na vida da menina Carmem, tanto pelo amor maternal de ambas, quanto pelo exemplo de vida cristã. A poetisa, em certa medida, associa essas duas figuras à Mãe Santíssima, pois são exemplos de força serena, amor incondicional, aceitação pacífica, porém não passiva dos desígnios divinos, proteção e acolhimento. Esses atributos – força, serenidade, aceitação, proteção e acolhimento – são também conferidos a elas que, em situações mais banais ou mais singulares, como a morte da mãe Macrina. Assim as experiências vividas ao lado dessas mulheres cristãs exemplares são matéria poética. Nas palavras do crítico Octávio Paz:

O poeta repete a operação do que viu e sentiu de maneira muito mais complexa e aprimorada [...]. Ao nomear o que sentiu e pensou, não transmite as idéias e sensações originais: apresenta formas e figuras que são combinações rítmicas nas quais o som é inseparável do sentido [...]. Tais formas e sentidos geram sensações e idéias-sensações semelhantes, mas não similares às da experiência primordial vivenciada pelo poeta. Por isso, ‘o poema é a metáfora do que o poeta sentiu e pensou. Essa metáfora é a ressurreição da experiência e sua transmutação’ (PAZ, 1991, p. 19).

Dessa forma, a poesia se faz lugar propício para a rememoração de vivências marcadas pelas coisas mínimas, por pequenas alegrias cotidianas, pela humildade e plenitude. Portanto, o desejo de atingir a realização pessoal, a preocupação com o tempo, a angústia, a solidão, a melancolia, tão próprias do homem do século XX, na poesia de Carmem Quintão

são elididos pela, em certa medida, fé. A fé e consequentemente o Cristo, Nossa Senhora surgem como companheiros cotidianos e por isso, aquelas experiências singelas, insignificantes revestem-se de perenidade, contêm marca divina.

Paulo de Tarso ou Paulo Apóstolo, pensador cristão, contribui para que possamos compreender melhor o reabitar o tempo pretérito realizado pelo eu-lírico. Para o apóstolo, a caridade era condição fundamental para a prática do cristianismo. Caridade diz respeito ao amor para com Cristo vivenciado na atenção à pessoa do próximo. A experiência de caridade, em “Caminho de Dentro”, está atrelada a uma aspiração por justiça social, porque amor cristão, sinônimo de caridade, deve fazer com que o homem ultrapasse aquilo que o escraviza ou o leva a oprimir o outro para a liberdade e a solidariedade de onde nasce uma sociedade justa e humana. Encontra-se na essa aspiração, por exemplo, Nossa Senhora das Dores

Nossa Senhora
sempre das Dores
porque:
mãe dos rejeitados
dos bêbados
dos drogados.

Mãe
dos carcomidos
pela doença
pela fome;
mãe dos oprimidos
dos sem-terra
no latifúndio.
[...]
mãe de todos os cristos
perseguidos
crucificados.

Nossa Senhora
sempre das Dores!
(CASTRO, 1987, p.123-5)

O poema arrola as injustiças e opressões mais prementes do século vinte nacional e internacionalmente, estão aí presentes, além dos drogados, doentes, sem-terra; vários outros cristos, ou seja, as vítimas de injustiças. Dentre tais vítimas no poema são listados: famintos, desempregados, analfabetos, sem-teto, discriminados. Verifica-se neste e noutros textos essa consciência e esse desejo de caridade, de igualdade social plena.

Conforme nos informa Gilberto Mendonça Teles, religião e Poesia são formas do homem se encontrar com o sobrenatural, já que linguagem da Religião está fundada no “é absoluta e vertical” e da Poesia é “horizontal como o discurso e se abre para o imaginário de cada um.” Ainda segundo Teles, citando Octávio Paz:

a Religião acena ao homem com a vida eterna, mas a noção de eternidade aí é para depois da vida, é para o fim dos tempos. A Poesia, ao contrário, é uma forma de revelação mas a partir da linguagem: ela “nos abre – diz o poeta mexicano – uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer”.

A Poesia é assim o exercício maior da nossa liberdade de ser: através dela tomamos contato com uma categoria de “sagrado” que não é bem o sobrenatural, mas uma saída do comum, da linguagem comum que nos achata, que nos faz igual a todo mundo, que escamoteia a nossa individualidade. A liberdade de que falamos está na possibilidade de escolhermos as nossas palavras e de organizá-las segundo o nosso gosto, de investir nelas as significações mais caras ao nosso imaginário e às nossas emoções. Aí está a criação na poesia: o poeta foge da linguagem de todo mundo, ordenando-a de outra maneira, construindo dentro dela o seu cosmo particular, que é o poema, objeto verbal artisticamente estruturado. Nisso ele procede como Deus: parte do caos da criação para o cosmo do poema e da poesia.

Então as reminiscências castrianas acenam para uma vida eterna com sentido ampliado, posto que, pela linguagem, ela liberta da coisificação e do esquecimento a que o ser humano está fadado. E simultaneamente eterniza pela experiência transfigurada em linguagem. E ainda, remete ao eterno pela presença constante da esperança da ressurreição.

Enfim, a memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação como o tempo. Em se tratando de memória e tempo, é muito produtivo, no caso da poesia de Carmem Quintão, recorrer às considerações de Santo Agostinho a respeito do tempo e a memória. Em síntese, poderíamos dizer que, na concepção desse pensador, a fé integra o presente do passado, ou seja, encontra-se guardada no reservatório da memória, como as bonecas de pano costuradas pela mãe ou das orações ao pé do cruzeiro da fazenda do Limoeiro. A caridade é o presente do presente enquanto ação pragmática no aqui e agora, e a esperança, o presente do futuro. A fé inculcada no pelas inúmeras práticas religiosas presentes na infância e reafirmada no ofício de religiosa. Caridade, missão presente, que é evangelizar. Esperança, olhar para um futuro que deve se efetivar no agora.

Passado e o futuro confluem para o presente do texto. Dessa forma, o mergulho na temporalidade acontece via escrita, isto é, através da “confissão” do vivido. Escrita como exercício de busca de si e do outro e também exercício de compreensão do tempo para superá-lo. E esse tempo que converge para escrita é o tempo da redenção, o qual permite que todos os homens banguelas, fazendeiros, políticos, dentre tantos outros sejam elevados à mesma categoria. De forma semelhante, no texto de Carmem Quintão de Castro, todas as pessoas descritas, de épocas e classes sociais diversas encontram-se na mesma categoria. A caridade, que é essa permanente disposição, a fraternidade e a solidariedade, que requer uma comunhão de destino, propiciam essa comunhão de seres.

Assim também há uma “comunhão” de tempos no exercício da escrita: assim o tempo vivido é recoberto pelo tempo da rememoração, o efêmero pelo eterno, o mais distante pelo mais próximo. O tempo da redenção marcado pela firme esperança da ressurreição – que fica patente no relato da morte de tia Dora – aponta para o fim da inexorabilidade do momento que passa, sem, no entanto, suprimi-lo. O tempo não se limita ao tempo como redenção, mas, em função dele, estende-se ao presente e ao social, na permanente preocupação com a condição humana.

O sentimento que temos de nossa evolução e de um mundo que nos cerca pode ser mediado pela escrita. A escrita das memórias aponta as tensões entre efêmero e eterno, mas simultaneamente se abre para um revistar generoso e afetivo para as pessoas e lugares

resgatados, que supera essa tensão e crie um outro caminho, um “caminho de dentro” solidário.

O “caminho de dentro” é o “ENCONTRO-PONTO” desses tempos que o trabalho artesanal da memória chuleia nos versos castrianos, assim com vovó Candota chuleava as roupas. Neste encontro, não somente a “simbiose de corações”, mas tempos que culminam, como se espera no tempo da redenção, na esperada e jubilosa vitória final a qual levará a outros caminhos, como vemos no poema ENCONTRO-PONTO:

[...] Sol dissolvendo a sombra
E ele aponta
na última reta
do caminho de dentro.

[...]

O encontro:
simbiose de corações.

Naquela hora
céu mais transparente
sol mais vivificante
verde mais verde:
ENCONTRO-PONTO
de partida
para outras subidas
para novas estradas
que o levariam
louvado seja Deus!
à vitória final.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 2ª ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1942.

AULETE, A.C. **Dicionário aulete online**. Lexikón Editora Digital. Disponível em: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital.

ALMEIDA, Eliana de. **Discurso religioso**: um espaço simbólico entre o céu e a terra. Disponível em: http://www.unemat.br/prppg/linguistica/docs/publicacoes/eliana_de_almeida_dissertacao.pdf. Acesso em: 30 de março de 2014.

CASTRO, Carmem Quintão de. **Caminho de Dentro**. Belo Horizonte: Ed. Arte Quintal, 1987.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html. Acesso em: 23 de março de 2014.

MACIEL, Sheila Dias. **A literatura e os gêneros confessionais**. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf> . Acesso em 05 de outubro de 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. **Poesia E Religião**. Disponível em: <http://www.clfc.puc-rio.br/pdf/fc48.pdf> . Acesso em: 28 de março de 2014.

ZAGURY, Eliane. **A escrita do eu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982

ZANINI, Ana Maria. **A poesia de Helena Kolody**: religiosidade em confluências da arte. 200. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2001. Disponível em: http://tede.unioeste.br/tede/tde_arquivos/4/TDE-2012-06-22T153028Z-750/Publico/ana_maria_texto_protegido.pdf. Acesso em: 28 de março de 2014.

VERTIGEM DA PALAVRA: POEMAS ERÓTICOS DE MARIA TERESA HORTA

Paulo Roberto Barreto Caetano*

*Deito-me com as palavras
beijo a boca dos poemas
quando a razão desvaria*

*Manipulo a linguagem
tomo a nudez dos meus versos
faço amor com a poesia*

(HORTA, 2012, p. 291).

Introdução

Maria Teresa Horta nasceu em Lisboa, em 1937. Autora de mais de vinte livros, destaca-se ainda por seus posicionamentos políticos e ideológicos, sendo uma representante de projeção do feminismo em Portugal.

Em seus poemas é possível ver uma postura ativa da voz poética. Esta conduz e goza a relação, reflete sobre o sexo, deixando assim entrever relações deste com o corpo, com a escrita, com o tempo. Tais aspectos podem ser vistos em diversos poemas de *As palavras do corpo*, antologia publicada em 2012. E o recorte metodológico usado neste ensaio diz respeito aos oito poemas inéditos dessa publicação.

No que tange ao objetivo do presente texto, intenta-se discutir a questão do tempo nessa seleção. Isso funciona como mote por haver possivelmente uma sondagem de sensações em alguns desses poemas. A materialização do abstrato, a sondagem do infinito, a suspensão dos sentidos, a associação entre poesia e corpo, são alguns exemplos de recursos usados nos textos de *As palavras do corpo* que apontariam para a importância da poesia erótica como uma forma de lidar com a oposição “efêmero X sem tempo”, relativa ao gozo.

Tal discussão se orientará a partir da noção de sexualidade trabalhada por Georges Bataille em *O erotismo*, a qual discorre sobre a ideia de contemplação e de descontinuidade

* Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UFMG. Reside em Belo Horizonte – MG. E-mail: paulo-caetano@ig.com.br

na sexualidade humana; carregando em si, implicitamente, uma carga de temporalidade, como se verá adiante.

Vertigem: mergulho

O poema que abre a seção de inéditos é “Vertigem”. Neste, o leitor encontra possivelmente o início de uma relação sexual, na qual pressa ávida se imiscui num breve jogo protelador:

Deixa que eu te dispa / na pressa do desejo / Primeiro o casaco / e depois
a camisa

E dobrando a suspeita / do que vou encontrar / te tire o relógio / com
mão indecisa

Deixa que eu deslize / descendo as tuas calças / Sem querer ainda olhar /
onde o corpo se abisma

Contornando o velo / da mata que arde / E entre as tuas pernas / eu
descubro a vertigem
(HORTA, 2012, p. 284).

A primeira estrofe traz explicitamente a questão da pressa do desejo. Contudo, esse afã encontra um contraponto já na segunda estrofe, na qual a voz poética, “personagem”¹ atuante da cena descrita, começa o jogo e o negaceio. Se inicialmente o desnudamento é veloz, ele passa a ser intervalado. Como uma aparente interrupção, a voz se ocupa com o relógio, e em seguida assume a procrastinação ao furtar seu olhar para “onde o corpo se abisma”.

O adiamento ainda pode ser visto nos versos iniciais da segunda estrofe. Ao dizer que dobra a suspeita do que vai encontrar, a voz poética lança mão de uma curiosa ambiguidade. A dobra aí poderia ser entendida tanto como duplicação como torção, volta. Considerando o primeiro sentido, ter-se-ia uma intensificação da curiosidade, do desejo, colocados na palavra *suspeita*. Se, “todavia”, a dobra diz respeito à curvatura, tem-se um dos recursos recorrentes nesses poemas de Maria Teresa Horta: a materialização do abstrato. A *suspeita*, em função do adiamento desejoso, teria sido dobrada, torcida. A palavra pode ainda ser tomada como “submeter a algo”, como indica outra acepção de *dobrar*. Tanto em um como no outro, a *suspeita* foi contida, devido ao desejo de negar para dizer sim. Vê-se no poema um desencontro que busca encontrar, ao forjar distância.

¹ Apesar de essa categoria ser típica de textos em prosa, ela será usada neste ensaio tendo em vista o caráter narrativo do poema.

Esse jogo de busca e negação está diretamente relacionado a uma das dinâmicas do erótico. José Paulo Paes, em “Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas”, faz uma leitura do que seria o erótico no Ocidente, tendo em vista a antologia que preparou (*Poesia erótica em tradução*). À luz de Bataille, o tradutor paulista fala desse movimento ambivalente: se de um lado há uma busca pelo prazer, por outro a negação (e mesmo a proibição) seria um dos deflagradores do prazer.

Paradoxalmente, porém, o prazer encontra seu maior estímulo não na liberdade de perseguir até onde quiser seus objetivos, mas no constante interdito de fazê-lo, o “interdito criador do desejo” em que Bataille vê a própria “essência do erotismo”. (PAES, 1990, p. 17).

Em *O erotismo*, o escritor francês coloca que o erótico deveria ser estudado como uma contemplação poética. Por isso que o ser humano é que deveria ser abordado (Cf. BATAILLE, 1987, p. 8, 9); diferentemente dos animais, é o indivíduo que teria tal capacidade. Nessa perspectiva, o erotismo é uma categoria sofisticada.

O jogo, em sua relação de desejo e negação, de ida e volta, carregaria em si tal complexidade, uma vez que um dos motivos desse encontro seria uma luta contra a descontinuidade, afirma o autor francês. Tal embate tentaria ir contra o isolamento e finitude a que cada um é confinado: “O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos”. (BATAILLE, 1987, p. 16). Assim, o encontro dos dois corpos proporcionaria tal ilusão, tendo no poema o instante da descoberta e da vertigem como realização desse encontro.

Encontro análogo ocorre em “Mãos de anjos”. Tanto neste como em “Vertigem” trata-se do contato íntimo, lugar-fonte do arrebatamento:

Passa as tuas mãos / de anjo / na minha nuca assombrada
 Entreabre as minhas / pernas / e tira a folha da parra
 Encontra o poço de mel / com a abelha / dos teus lábios
 Perde na mata / os teus dedos / deixa a língua arrebatada
 (HORTA, 2012, p. 286).

Assim como o poema anterior, nesse há uma voz poética que conduz ao prazer, à suspensão. Com tal atitude, o eu-poético se mostra ativo dentro da busca do orgasmo. Como já comentado neste ensaio, é sabido que a autora é uma feminista de projeção no cenário português. Contudo, não se intenta fazer nesta análise um espelhamento entre autoria e voz

poética. Vale, entretanto, ressaltar que há publicações² sobre a postura ativa desta e sua relação com o feminismo. O foco do presente texto diz respeito à relação com o tempo que se subentende nos poemas. Seja pela suspensão da sensação de tempo, seja pelas marcações temporais que registram o instante efêmero do gozo, cabe aqui discutir tal presença. E a postura ativa, de condução, da voz poética parece ser fundamental para o alcance de tal sensação. Observá-la é um caminho profícuo.

Em “Mãos de anjos”, vê-se um sujeito poético já tomado pela sensação de prazer (pois a nuca, no início do poema, já está assombrada). E mesmo em tal circunstância conduz a/o parceira/o pelo caminho do corpo, sugerindo o que fazer com mãos, boca e dedos. O fim dessa condução seria o arrebatamento, como se nota no verso final. A língua enlevada poderia ser metonímia de um corpo extasiado de prazer.

O tratamento linguístico acerca do corpo é visto ainda em “Propósito” e “Armadilhado”. No primeiro, a voz poética enumera sensações que são ora materializadas, ora personificadas:

O desejo revolvido / A chama arrebatada / O prazer entreaberto / O delírio da
[palavra

Dou voz liberta aos sentidos / Tiro vendas, ponho o grito / Escrevo o corpo, mostro
[o gosto / Dou a ver o infinito
(HORTA, 2012, p. 289).

Os primeiro e terceiro versos trazem esse recurso da materialização do abstrato, recorrente em Teresa Horta. Com tal, seria possível pensar na força e grandeza das sensações tratadas nesses versos. A chama arrebatada e o delírio da palavra, por sua vez, são personificações imagéticas, possivelmente pós-relação, na qual se poderia ver o arrebatamento e o delírio – circunstâncias de suspensão devido ao prazer. Esses elementos enumerados, dados aos sentidos, ocorrem no espírito livre, propício a ver a capacidade do prazer de inebriar os sentidos – usuais medidores de tempo e espaço.

No segundo poema acontece também tal materialização do impalpável. A associação insólita do desejo armadilhado poderia ser entendida como uma prontidão para a recepção da “vergasta cruel”:

Quero a paixão ardente / e árdua. Incendiando o corpo /
com o seu sobressalto

A vergasta cruel / que a sedução conduz /
até ao meu desejo armadilhado
(HORTA, 2012, p. 288).

² Um exemplo seria o texto de Andréia Nogueira intitulado “A mulher e o prazer na poesia erótica de Maria Teresa Horta”, no qual a autora fala da liberdade da voz feminina.

Se para Bataille a fusão seria esse desejo de resolver a descontinuidade humana, o eu-lírico a busca ativamente em função de um desejo consciente e libertário, podendo este ser visto num corpo repleto de sensorialismos do campo semântico de calor.

A busca ativa e materialização se fazem presentes ainda em “Nudez”, no qual se lê nas terceira e quarta estrofes:

Desembaraço o prazer / mexo com os dedos / no gosto

Fecho os olhos / vou voando / na sede do sol-posto
(HORTA, 2012, p. 285).

O prazer aí é da ordem do palpável. E a voz poética, com a recorrente postura atuante, desembaraça-o, como se ele precisasse ser calmamente trabalhado, manuseado, para se abrir. Com o prazer desembaraçado, ou seja, livre de nós, aberto, pronto, a voz poética pode voar de olhos fechados – circunstâncias (o voo e os olhos cerrados) de suspensão.

Assim, o prazer nesses poemas de Maria Tereza Horta passa pela materialização do abstrato – associação que parece ter como fim sugerir a intensidade da sensação de prazer e suspensão. Outro recurso que sugere a força desse prazer é a corporificação da escrita.

Gozo corporificado

Nesses poemas selecionados para análise neste ensaio ocorre com frequência uma relação entre corpo e escrita. Por vezes, poema e corpo se confundem fazendo da escrita um prazer, fazendo do tato no corpo uma escrita do prazer, como se pode ver à frente em “Lobo”:

O prazer do corpo / do poema

O júbilo / da mão / ensimesmada

Vistoriando os versos / e ao escrevê-los / buscar sem dó

O lobo / das palavras
(HORTA, 2012, p. 287).

Nesse texto, o poema é não apenas corporificado como também personificado, por sentir prazer. E a mão que o vasculha, ensimesmada, está voltada para si, e sente prazer – que pode ser visto no estado de júbilo em que se encontra. A mão, ainda, revela uma postura ativa, por esquadrihar os versos. Essa atitude agenciadora teria como fim achar o “lobo das palavras”. Para Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 327), o lobo tem uma conotação simbólica

de selvagem, de satânico. Assim, ele traz uma dimensão do pecado, do proibido, características fundamentais para o erótico, como já exposto neste ensaio à luz de Bataille.

O lobo ainda poderia encarnar o desejo, dada sua voracidade, como atesta o citado *Dicionário de Símbolos*. A busca no poema é feita “sem dó”, ou seja, forte, desejosa e conscientemente. De modo metalinguístico, busca-se o que haveria de selvagem, de desejoso nas palavras. Tais relações (de voracidade e corporificação) encontram-se também em “Corpo dos versos”.

Nesse texto, outro animal aparece. O lince é o “personagem” responsável por devorar o “copo dos versos”. Novamente acontece aí a materialização da poesia. Como uma bebida refinada, como algo a ser degustado, os versos são ingeridos por esse animal cheio de desejo:

O lince da tua boca / deitado no meu poema / bebe o copo dos meus versos / devora-lhe a alma acesa

Com as pernas puxa e enlaça / a linguagem desvenda

Com as garras desce-lhe as alças / aceita a febre descalça

Crava os dentes na sintaxe / lambe devagar as letras

Sente a rima onde se enreda / possui a escrita sem pena

Procura a nudez da página / tem um orgasmo de seda
(HORTA, 2012, p. 290).

Novamente a ideia de voracidade aparece (vista em *devora-lhe*, *garras*, *crava*). Tais termos permitem ver uma relação sexual intensa. O ardor aí parece ser recíproco: se de um lado o lince puxa e enlaça, de outro há a alma acesa, viva, do poema-corpo devorado.

Ávido, o lince come as letras, a sintaxe, como se ambas se dessem à devora; como se sintaxe (entendida como um ritmo, oriundo da combinação ou disposição das palavras na frase) fosse visível como uma letra. Assim, não só o poema é assimilado pelo animal, mas sua cadência. Depois de comê-la chega ele então ao final sinestésico: um orgasmo de seda. Sofisticado, tátil, macio, agradável, são vários adjetivos que se relacionariam a essa associação instigante.

Como se vê, a sondagem poética do orgasmo ocorre em diversos poemas de Maria Teresa Horta. Se a plenitude do prazer sexual é palco de interessantes associações na poética da autora portuguesa, é possível pensar que tal escrita realizaria uma importante função: a de tratar de algo efêmero. José Paulo Paes argumenta que “mais do que em qualquer domínio da experiência humana, é no da experiência erótica que se torna urgente impedir que, em sua

velocidade implacável, o tempo apague de pronto e de todo os traços do já vivido.”. (PAES, 2006, p. 15). O crítico paulista reserva à literatura erótica uma função de “registro” da experiência fugaz do gozo. Se a “vivência” do gozo é fugidia, seu tratamento literário pode lhe conferir um lugar mais perene.

Ivan Marques, em “Sejamos pornográficos ou um instante de infinito: a poesia erótica de Drummond”, fala dessa questão temporal. Apesar de fazê-lo numa visada aparentemente oposta, a leitura do crítico se relaciona à ideia de “duração longa” da escrita do gozo. Este, para o professor da USP, seria um suicídio, “um instante de infinito”, “‘uma morte de tão vida’ – transformando essa poesia erótica num autêntico necrológio”. (MARQUES, 2008, p. 04).

Seja o fugaz ou o infinito, a poesia erótica lidaria com uma ideia de intensidade. E tal aspecto estaria nos “movimentos dramáticos da poesia drummondiana” (MARQUES, 2008, p. 01), ou seja, não deveria ser alvo de demérito (isso porque o amor e o erótico não se concentrariam apenas nas obras derradeiras do poeta mineiro). A força do gozo poderia ser entendida na chave platônica (cf. MARQUES, 2008, p. 04), pois ele devolveria a restauração da unidade interrompida pelos deuses. A transcendência estaria presente nesse contato com a morte, a “dissolução do corpo”. (MARQUES, 2008, p. 04),

Se a literatura erótica faz tal perenização, isso ocorre porque há, entre outros recursos, um trabalho literário do gozo. Em Horta, por vezes, este se dá na relação da voz poética com o texto, como se vê em “Fazer amor com a poesia” – epígrafe deste ensaio. As palavras são personificadas, ganham anatomia humana, para poderem deitar com essa voz que fala de sua escrita: “tomo a nudez dos meus versos / faço amor com a poesia”. (HORTA, 2012, p. 291). Tal escrita então “conservaria” o gozo, e um dos motivos para isso é a relação entre a voz poética e o texto.

Conclusão

A materialização do abstrato, comentada neste ensaio, diz respeito à força e intensidade do gozo presente nos poemas abordados. Essa plenitude de prazer se dá com frequência na relação estabelecida entre o corpo do texto e o corpo da voz poética. Tal encontro seria responsável pelas sensações de vertigem, delírio, arrebatamento, presentes nos poemas comentados. São elas que trariam em si a conotação de tempo, ou melhor, de suspensão temporal.

Um dos motivos que parece fazer com que a voz desses poemas tenha tais orgasmos é sua postura ativa e sofisticada nas incursões sexuais. Conduzindo, atuando, jogando, ela pode ter tais prazeres e “lapsos de percepção” do tempo. Em Maria Teresa Horta, o gozo traz em si o prazer palpável, sinestésico, quiçá a morte e/ou uma intensidade de vida. Independentemente do que trouxer, a voz poética buscou tratar dessas sensações no corpo do poema.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

HORTA, Maria Teresa. **As palavras do corpo**. (Antologia de poesia erótica). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012.

MARQUES, Ivan. Sejam pornográficos ou um instante de infinito: a poesia erótica de Drummond. Disponível em

www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../pdf/010/IVAN_MARQUES.pdf (acesso em 29/04/2014).

NOGUEIRA, Andréia. A mulher e o prazer na poesia erótica de Maria Teresa Horta. Disponível em

www.uel.br/revistas/boitata/volume-8-2009/Andreia%20Hernandes.pdf (acesso em 09/04/14).

PAES, José Paulo. **Poesia Erótica em tradução**. Tradução, apresentação, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Programa **A luta continua** com Maria Teresa Horta. Disponível em

<http://videos.sapo.pt/TvC9wDCAKwswNI0zrZ0d> (acesso em 09/04/14).

AFRORRETRATOS: AS MULHERES NA OBRA DE CRISTIANE SOBRAL

Rafaela Pereira*

Ainda bem que as raízes continuam intactas

E há maravilhosos pelos crespos

Conscientes

No quilombo das regiões

Íntimas

De cada um de nós.”

(Cuti – Trancheira, do livro *Saga*)

Este trabalho tem como objeto de estudo os poemas e contos de Cristiane Sobral presentes respectivamente em *Não vou mais lavar os pratos* (2011) e *Espelhos, miradouros e dialéticas da percepção* (2011), em que serão ressaltados os perfis de mulheres negras que aparecem nas referidas obras. Tal análise parte da observação de que o perfil da mulher negra é recorrente nos textos de Sobral, sendo também constatada a presença de um discurso marcado por uma afirmação identitária. Considerando a forma como a mulher é vista na sociedade, a leitora e os leitores percebem várias mulheres que transitam, ora afirmando a sua identidade, ora exigindo o seu lugar num espaço ainda rodeado de ideais machistas. Este trabalho não tem a intenção de rotular e muito menos definir o que é ser mulher negra, mas chamar a atenção para a forma como estas mulheres estão aparecendo na literatura, o que dá um aspecto peculiar aos escritos da autora. No contexto das Relações Étnico-Raciais na educação, farei uma observação sobre a importância de trabalhar a literatura contemporânea, devido às possibilidades de reflexões que estes textos permitem em relação aos estereótipos encontrados não só na literatura, mas também nos meios sociais.

Para falar de afrorretratos serão analisados os seguintes poemas: “Sonho de consumo”, “Nzingas guerreiras”, “Verdade”, “Lente de contato”, “Fratricídio”, “Cuidado”, “Invisível”, “Pixaim elétrico”, “Algodão Black Power”, “Vitória”, “Escova progressiva” e “Refazendo a cabeça”. Do livro de contos escolhi “Pixaim” e “Cauterização”. A razão da escolha destes textos se deve ao fato de que neles estão explícitos signos que destacam a

* Graduanda do curso de Letras da FALE/UFMG e bolsista do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico de Tecnológico) vinculada ao PIBICAF (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica nas Ações Afirmativas). E-mail: rafaelletrasufmg@hotmail.com.

mulher negra e, como foi possível constatar, é o cabelo crespo o principal elemento emoldurador destes afrrertratos femininos. Para falar do cabelo e de identidade, utilizarei como base teórica *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2008), de Nilma Lino Gomes, em que ela relata uma pesquisa realizada em salões étnicos sobre o cabelo crespo e a forma como ele interfere na construção da identidade, principalmente da mulher negra.

Sobre a autora, Cristiane Sobral é considerada a primeira atriz negra a formar-se em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. É bacharel em Interpretação (UnB), licenciada em Educação Artística (UCB) e atualmente dirige e atua no Grupo de Teatro Cabeça Feita. Como atriz, dedicou algum tempo na realização de trabalhos com temas voltados para as questões sociais. Sua fase como escritora iniciou-se em 2000, quando começou a publicar seus contos e poemas no *Cadernos Negros*, a partir do volume 23. Seus livros publicados são *Não vou mais lavar os pratos* (2011) e *Espelhos, miradouros e dialéticas da percepção* (2011). É ocupante da cadeira 34 na Academia de Letras do Brasil. A escrita e o teatro são dois fatores fundamentais nos trabalhos de Cristiane, tornando-se impossível desvincular o seu trabalho como atriz com o da escritora, já que os aspectos teatrais estão amplamente interligados na construção dos seus textos.

Cristiane Sobral e a escrita feminina

Falar dos escritos de Cristiane Sobral é também falar de escrita feminina. Em seus escritos a prevalência da figura, da voz e da materialidade da palavra ocorre tanto na forma de representação como na afirmação da existência de signos femininos. De acordo com Lúcia Castello Branco a escrita feminina não é aquela produzida somente por mulher, mas que está relacionada à mulher. O feminino não é visto como sinônimo do signo mulher e muito menos o oposto de masculino. Sobre a escrita feminina a autora afirma que:

O fato de a escrita feminina não ser exatamente a escrita das mulheres, mas de estar sempre relacionada à mulher, seja pelo grande número de mulheres que escrevem nessa dicção, seja pela evidência com que esse discurso se manifesta no texto das mulheres, ou ainda pela “mulheridade” que está implicada na escrita feminina, mesmo quando ela é praticada por homens (há sempre aí, nesse tipo de discurso, uma certa voz de mulher, um certo olhar de mulher). (BRANCO, p.20).

Esta voz de mulher é predominante nos textos de Sobral, como é possível observar nos poemas em que o eu lírico fala do cabelo crespo, um dos principais elementos que está fortemente ligado à afirmação da identidade da mulher. Sobral evidencia em seus textos itens que caracterizam esta escrita dita feminina, quando fala da perda, de desejos, de sonhos, dessa busca de algo que parece impossível de ser alcançado. Entretanto a forma como a autora

constrói a sua linguagem, faz soar certo de tom de protesto e de afirmação de ideais, provocando incômodos e polêmicas que causam inquietações à leitora. É importante ressaltar que tais fatores não devem ser vistos como uma praxe nos escritos relacionados à mulher. Na verdade, a autora desfaz esta imagem difundida da mulher como “o sexo frágil”, como aquela que sofre, que vive de angústias e está sempre com a sensibilidade à flor da pele; o que encontramos são mulheres determinadas a superarem estas fragilidades quebrando preconceitos, buscando suas raízes e lutando pelos seus objetivos que estão relacionados com as suas vivências dentro de uma realidade social.

A respeito destes perfis podemos destacar várias temáticas, como a maternidade e a mulher guerreira, mas partirei da temática do cabelo crespo, por ser um aspecto relevante que caracteriza e emoldura estes afrrertratos femininos. É importante destacar que este trabalho, não objetiva abarcar todos os textos que falam dos assuntos citados, apenas ilustrar a forma como algumas destas figuras femininas são construídas nos textos de Sobral.

Outra razão que merece ser destaca é sobre a Literatura de modo geral. É evidente a insistência em manter os estudos literários nos moldes tradicionais, com focos em autores tidos como canônicos representados por uma maioria masculina (e branca!), que ao falar da mulher, parece ter utilizado a mesma fôrma para exaltar a beleza delas. Porém, analisando a literatura e a produção na sua contemporaneidade, percebe-se que estes moldes não são mais exclusivos; o olhar agora também se volta para o real, busca-se o reconhecimento e a indagação dos valores humanos que permeiam o meio social. Em Cristiane Sobral não encontramos “cabelos escorrendo pelas espáduas”, e sim, cabelos ostensivos que recusam qualquer método de “rebaixamento”, trazendo à tona aquela que está determinada a conquistar o seu espaço e que se recusa a seguir determinados padrões.

Ponto de partida

Acerca da temática que diz respeito ao cabelo afro, convém ressaltar que ele foi um elemento significativo no que diz respeito à estética e a militância negra. O alisamento não era bem visto pelos integrantes do Movimento Negro, que consideravam tal prática como uma forma de “negar” as origens. O cabelo foi e ainda é o principal alvo para uma tentativa de “diminuir” a negritude (para aqueles que se sentem incomodados com a própria etnia), sendo visto como uma espécie de defeito que precisava ser corrigido e a forma desta correção era (e ainda é) o alisamento dos cabelos.

É a partir desta visão que entendemos o porquê de Cristiane Sobral falar do cabelo afro como afirmação da identidade da mulher negra. Para a mulher o cabelo é de suma

importância para a composição de sua estética, mas a imposição de um padrão de beleza faz com que ela acredite que para se adequar a este padrão precisa recorrer a tratamentos químicos, muitas vezes agressivos, que acabam interferindo na estima delas. Daí a ideia da existência de um conflito, já que a aceitação do cabelo crespo não é tão simples, envolvendo vários fatores, inclusive políticos e sociais.

A partir daí percebemos como este processo vem ocorrendo e de que forma o cabelo afro é tratado nas mídias, na literatura e no cotidiano. Sobre o cabelo crespo na sociedade brasileira, Nilma Lino Gomes destaca em *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra* (2008), livro oriundo de sua tese de doutorado, que aquele cabelo “é uma linguagem e, com tal, comunica e informa sobre as relações raciais. Dessa forma, ele também pode ser pensado como um signo, uma vez que representa algo mais, algo distinto de si mesmo.” (2008, p. 26). E é a partir desta linguagem que Sobral enfatiza uma forma de reconhecer esse signo que muitas vezes é motivo tanto de conflitos internos (pessoais) quanto externos (sociais).

Uma crespacidade feminina

Para falar desses afrorretratos o primeiro poema selecionado, “Sonho de consumo”, evidencia uma mulher que se afirma diante de um homem e impõe as suas condições para uma possível relação entre os dois; fala de suas exigências e não dá voz ao homem para que ele conteste o que lhe foi imposto. Pela última estrofe é possível deduzir que este homem tem uma difícil tarefa para conquistá-la, e ela sabe disso, o que pode ser observado pelo tom irônico quando diz: ‘Quem disse que ia ser fácil?’. Aqui também há uma negação da imagem da submissão, da aceitação, da mulher que topa tudo sem contestar e é proibida de manifestar os seus desejos.

Se você me quiser vai ser com o cabelo trançado
Resposta na ponta da língua
Teste de HIV na mão
Se você me quiser, desligue a televisão
Leia filosofia decore o Kama Sutra
Muito bem! (p.26)

O tom de autoafirmação é enfatizado pelo uso da conjunção “se” e pelo uso de verbos no imperativo. Esta é uma forma que a autora encontra para exaltar que a mulher pode dizer não, que ela pode fazer o quê e quando quiser e as suas vontades devem ser consideradas. Além dessa afirmação em torno da feminilidade, há uma enunciação voltada para a figura do homem, como se fosse um aviso de que as mulheres estão defendendo o seu

espaço, não querem mais subjugar-se ao que não lhes agrada e deixa bem claro que não é só a vontade dele que está em jogo. Se ele pretende ficar com ela, vai ter que seguir as regras.

Em “Nzingas guerreiras” há referência às mulheres tidas como guerreiras, que são aquelas que mesmo com as mazelas com as quais têm que se deparar no cotidiano, não desistem de lutar. A narradora fala das mulheres que conheceu cujos perfis são típicos de muitas brasileiras que tentam enfrentar os desafios demonstrando coragem e determinação. A realidade que elas encontram é cruel sendo metaforizada na figura do chicote: ‘Mulheres corajosas diante da cruel chibata da realidade/ Que souberam dar a volta por cima’ (p.34), já que as dificuldades da vida poderiam intimidar estas mulheres, obrigando-as a desistirem. Mas o tom de “chamado” é fundamental para revelar este perfil da feminilidade revolucionária, que tem desejo de mudança, tendo como referência a imagem da Rainha Nzinga (século XVII), soberana dos reinos do Ndongo e Matamba, no sudoeste da África. Esta figura realça esta possibilidade de a mulher acreditar que ela pode mudar e também mandar no seu destino.

“Verdade” tem-se a exaltação do cabelo crespo imponente que chama a atenção por causa do seu volume. O cabelo afro é tratado como uma espécie de “áurea” protetora das boas idéias. Nesse poema o eu lírico justifica o motivo pelo qual o cabelo do negro é armado, pois ele é assim porque serve ‘Para proteger as cabeças pensantes que ele abriga’ (p.70). É possível interpretar o uso da palavra “negro”, no masculino, referindo-se a toda a população afrodescendente. Mesmo assim, a imagem que prevalece é da figura da mulher, já que ‘As cabeças negras geraram, nutriram e enriqueceram esta nação/ Com seus seios e com seu sexo’ (p.70), exaltando aqui a maternidade como referência ao nascimento de uma geração que agora está disposta a lutar e defender suas ideias, destacando aqui o importante papel das mulheres na constituição de uma nação, que são muitas vezes ocultadas nas histórias oficiais.

Em “Lente de contato” a mulher desafia o outro a enxergá-la sem as distorções impostas pelos padrões de beleza. O contexto aqui é a ideologia de que para ser portador de beleza tem que seguir determinada cartilha que diz o que vestir, o que calçar, o que fazer com o cabelo, etc. Mostrando-se contra esses dogmas o eu lírico decide ser ela mesma, sem estas imposições artificiais que são brutalmente comercializadas, e se opondo a isto ela faz questão de ostentar o cabelo em estado natural, que ‘isento de culpa,/Vai bem obrigada’(p.71). A palavra contato surge com a conotação da superficialidade dessa lente que impede as pessoas de enxergarem o real e atrapalha a aproximação de duas pessoas em um relacionamento; o modo como o outro enxerga as coisas ainda está contaminado pelas distorções sociais, mas ela diz estar ‘Esperando você despir o seu preconceito,/ Pra gente encontrar um jeito de ser feliz’.

Em “Fratricídio” tem-se a exaltação do conceito de raça e do apelo para que o povo preto não se corrompa com as teses do mito da democracia racial, que vigora tão contraditoriamente entre a sociedade brasileira. Emanando ironia o eu lírico constrói paradoxos para abordar a questão da teoria do embranquecimento:

Sou negra
 Meus dentes brancos trituraram qualquer privilégio retinto
 Meu sangue negro corrói a hipocrisia parda
 Mela o mito da democracia racial
 Corre maratonas libertárias negrófilas
 Rasga as entranhas e reluz
 Das cinzas à fênix. (p. 72)

Partindo do julgamento de que muitas pessoas têm dificuldade para assumir a sua negritude usando a desculpa de que a nossa história foi construída pelas “três raças” e que de nada vale afirmar que se pertence a uma só, o eu poético mostra-se nitidamente decidida quanto às suas origens e pelo nome do poema é possível perceber a alusão de que insistir no mito da miscigenação é instigar a matança de um povo, e neste caso do povo negro.

Observar a presença desta voz feminina que consolida a sua identidade e não se esquece da história a qual pertence é querer enfatizar o quanto o povo negro lutou para se libertar das injustiças e atrocidades que ficaram marcadas na pele e ela sente a dor de saber que o próprio negro está se corrompendo, daí a razão para o seu apelo.

Em “Cuidado” o eu lírico começa dizendo que vai falar do “nosso cabelo”, ou seja, do cabelo crespo e das técnicas que inventam para acabar com esta crespacidade. Logo no início percebemos um tom de desabafo quando ela diz que toda esta tentativa de fazer o crespo se tornar liso ‘acaba com a gente’, pois tais metodologias tencionam fazer desaparecer de vez os traços característicos da negritude. Isso desenlaça certo sofrimento porque muitas mulheres não alcançam o resultado esperado e por mais lisos que fiquem no primeiro momento, rapidamente os fios crespos ressurgem mostrando a sua força e insistência em mostrar como o cabelo realmente é.

A metáfora dos pentes frágeis remete a esta força que, devido a sua espessura mais grossa, faz com que determinados pentes não suportem a resistência desses fios não conseguindo esticá-los.

Primeiro aparecem uns pentes frágeis
 Impossíveis às nossas madeixas
 Depois apontam para um padrão que nunca poderemos ter
 Ficamos condenados à indiferença e à exclusão. (p. 74)

É no cabelo crespo que está a ideia de resistência, que mesmo sofrendo tantas agressividades ele consegue reerguer e mostrar o seu potencial. Convencida de que não adianta querer manipular o cabelo e cansada de passar por todos estes tormentos, a mulher finalmente se convence de que a sua beleza está também nesta crespacidade e aceita o seu cabelo do jeito que ele é. Porém não podemos deixar de notar a presença da ironia nesta forma de “assumir “a identidade da mulher negra, em razão da ambiguidade na palavra “clareza”:

Passamos a vida inteira tentando atingir uma clareza
Que nunca poderemos ter.
Nem precisamos. (p. 74)

A partir do nome do poema é possível fazer duas interpretações: primeiro, está falando dos cuidados, métodos utilizados pelas mulheres negras para deixarem os cabelos lisos; a segunda interpretação pode ser a de “cuidado” como um tom de conselho para que as mulheres se protejam destas metodologias que têm a finalidade de manipular, levar a acreditar num possível embranquecimento e que insistir nestes métodos pode ser perigoso. Este aviso tende a fazer essas mulheres perceberem a manipulação do conceito de igualdade, que se distorce porque ‘Rapidamente é diagnosticada a paranoia/ Começamos a achar que o problema está na nossa cabeça preta’ (p.75).

Outro aspecto interessante é observar, como foi dito, a ambiguidade presente na palavra clareza, que aparece tanto no sentido de esclarecimento, de uma conscientização de que a cor da pele não é o principal fator para uma pessoa ser feliz, quanto no sentido de embranquecimento, de que o essencial é ter a pele mais clara, como se excesso de melanina fosse um defeito. Aqui, o cabelo é tido como o primeiro alvo a sofrer as agressões na tentativa de diminuir a negritude que soa contraditório na questão da igualdade racial, afetando direta ou indiretamente a consciência das mulheres. Sobre este tema da igualdade Sobral ironiza de forma muito peculiar, levando ao seguinte questionamento: que igualdade seria esta: pela aceitação ou pela padronização?

No poema “Invisível” a mulher com a qual nos deparamos é aquela que durante a semana usa o cabelo de um jeito e nos finais de semana recorre ao método do alisamento para ficar mais “bonita” para se encontrar com “os gatos pardos”. Aqui está implícita uma questão um tanto polêmica que diz respeito ao relacionamento entre negras(os) e brancos(as), assunto que devido a sua complexidade não será explorado aqui.

O primeiro verso ‘Segunda-feira. Dia de branco’ (p.78), que na verdade é um trocadilho irônico com a fala popular que se diz ser a segunda-feira dia de preto, dia de pegar

no pesado, se referindo à forma estereotipada de que somente às pessoas negras estão destinados os serviços pesados, como se eles estivessem acostumados e mais aptos para este tipo de rotina trabalhista.

Segunda-feira. Dia de branco.

Na miçanga da trança disfarço a dor

A ponta do fio enroscou no cobertor

Dia seguinte. Cara lavada...

Escondo a mágoa com base e batom (p.78)

No segundo verso o penteado afro aparece caracterizando a identidade negra, passando a imagem da autoestima disfarçando a dor, já que o eu lírico é portadora de alguma mágoa. O alisamento pela escova é visto como uma péssima alternativa de embelezamento para o cabelo afro, pois a chuva torna-se a inimiga dos cabelos escovados, tirando a liberdade da mulher de andar com seus cabelos soltos, o que as levam a recorrer aos grampos, metaforizados na figura das algemas, que prendem os cabelos. Ao perceber que o cabelo é “bom” resolve se libertar das algemas e solta os cabelos se alforriando do sistema do alisamento.

“Pixaim elétrico” é um mais um poema que expressa fortemente a ideia do cabelo afro como símbolo de resistência. É evidente o discurso e a defesa de que o cabelo não precisa ser liso para ser bonito e chama a atenção dizendo que o cabelo crespo é também portador de beleza e pode atrair olhares de admiração, criando a oposição entre cabelo volumoso, que podem ficar soltos sem precisar esconder suas raízes, e os cabelos lisos.

Naquele dia

Meu pixaim elétrico gritava alto

Provocava sem alisar ninguém

Meu cabelo estava cheio de si. (p. 81)

Podemos entender esse “gritava alto” relacionado ao cabelo volumoso que assim como um grito chama a atenção, sem ofender ninguém. O estilo *black* é tomado como uma filosofia: em uma sociedade onde o comum é ter o cabelo liso, quem opta por assumir a sua crespacidade, acaba de tornando diferente, mas um diferente que incomoda e faz muitas negras refletirem sobre sua identidade:

Pura filosofia

Meu cabelo escuro, crespo, alto e grave...

Quase um caso de polícia em meio à pasmaceira da cidade

Incomodou identidades e pariu novas cabeças (p.81)

Esta aceitação causa incômodos, pois esta mulher está saindo do que é regular entre as mulheres, já que ela acaba se tornando diferente porque resolve usar o cabelo em estilo *black* provocando um contraste, atraindo todos os tipos de olhares e incomodando àquelas que ainda não tiveram coragem de se libertar.

A recusa ao relaxante é uma forma da mulher perceber que de relaxante esse método não tem nada, pois deixa a mulher apreensiva, incomodada ao perceber que as raízes estão voltando. Isso só deixa de ser um incômodo quando ela percebe que aí também existe beleza. Abdicar destes métodos leva a mulher a se sentir mais livre, sem se preocupar se os fios estão gritando em desarmonia, deixando a eletricidade do pixaim causar choque naquelas que ainda insistem em seguir os padrões.

Sobre os paradoxos entre o que é chamado de cabelo bom e cabelo ruim encontramos em “Algodão black Power” uma crítica sobre os produtos capilares feitos para amenizarem o volume como uma tática de aproximação aos modelos estéticos europeus. Na própria palavra algodão há uma denotação de branco *versus* negro; a cor alva do algodão se opõe a negrura do cabelo crespo e do aspecto algodado do cabelo estilo *Black Power*, tão em moda nos anos 60 e 70, em decorrência do Movimento Negro, que estava acontecendo entre a comunidade negra em várias partes do mundo. O pixaim não aparece com sentido pejorativo, como sempre foi propagado. Aqui o eu lírico faz questão de se referir ao seu cabelo denominando-o de pixaim e com orgulho de ter o seu cabelo ao vento e em movimento, aludindo à imagem sensualizada de mulheres com os seus cabelos longos, balançados pelo vento, como se somente os cabelos lisos pudessem causar tal efeito. E mais uma vez a voz feminina ecoa com os seus questionamentos sobre os preconceitos em relação ao cabelo, sobre o modo como as pessoas tentam enxergá-la por causa das doutrinas preconceituosas que acabam direcionando os olhares para um único modo de beleza.

Na tentativa de se desviar dos moldes impostos à mulher, no poema “Vitória” ela surge como quem está satisfeita com a sua aparência e ainda debocha do outro que acabou ficando careca de forma indesejável. Notamos a ironia do olhar feminino em relação ao padrão estético masculino, que acabam optando por usar a cabeça raspada, como uma forma de ocultar os cabelos crespos. Contaminado pelos padrões estéticos que cegam e só os fazem enxergar uma única coisa, Sobral remete esta crítica aos homens que também passam por crises de aceitação por causa da estética que vigora e a ela se prende, ficando com ‘a sua visão deturpada das coisas que fere e mata’ (p.87). Mas o que predomina no poema é a voz feminina de um eu lírico que vai além e decide ser a protagonista da situação, procurando

outros horizontes, como o objetivo de ser o que sempre quis, libertando o seu ‘espírito e sonho com a felicidade digna de mulher’ (p.87).

“Escova progressiva” apresenta um expressivo tom de protesto contra os métodos citados, construída através de uma crítica interessante com as palavras ‘progressiva’ e ‘agressiva’. No primeiro verso, ‘Se a raiz é agressiva/ Escova progressiva’ (p.88), à primeira vista, agressivo estaria se referindo a crespo, e progressiva ao alisamento, ou até mesmo “progresso” no sentido de quem adotar este procedimento estará progredindo para alcançar o padrão de beleza dominante. Com um olhar mais atento, nestes versos podemos fazer uma relação contrária, com agressivo relacionado ao alisamento, já que é um método que pode causar danos à saúde, em decorrência do uso do formol. Mesmo com esta periculosidade, muitas mulheres não abrem mão de ter os cabelos lisos. Outro detalhe digno de ser notado são os sentidos que podem ser atribuídos à palavra ‘abaixo’, que pode ser interpretada como se referindo a um tom de protesto à escova como algo negativo, desnecessário, ou fazendo alusão ao jeito que o cabelo vai ficar depois de alisado, ou seja, abaixado, sem volume, e o que se defende no poema é que o cabelo da negra fique para cima.

“Refazendo a cabeça”, traz também a ideia defendida no poema anterior, em que encontramos o perfil da mulher que se arrepende de alisar os cabelos crespos ao perceber que a dita escova progressiva os danificou deixando-os de uma forma que não lhe agrada. Percebendo que o seu cabelo não voltava a ser o que era antes ela resolve, então, raspar a cabeça, decisão que não é tomada por qualquer mulher. Tal atitude dá um aspecto de mulher corajosa pelo fato dela optar por uma atitude tão radical. Mas é a única solução que encontra, pois é desta forma que ‘A negra raspa qualquer vestígio de lisura/ E encontra consolo no futuro das suas raízes’ (p.114). Assim ela tem a esperança de que o cabelo vai nascer com as verdadeiras características, ou seja, naturais, sem nenhuma química, com toda sua crespacidade exuberante.

Do livro *Espelhos, Miradouros, Dialéticas da Percepção* (2011), podemos ilustrar estas situações com o primeiro conto do livro “Pixaim”, que fala da trajetória de uma mulher que cresceu passando por vários processos de alisamento, que lhe tiraram um pouco da liberdade de poder brincar e eram dolorosos, como é possível perceber quando a narradora diz:

Eu brincava no quintal distraída, quando ouvi o chamado grave de minha mãe, já com a panela quente nas mãos, e pensei com pavor na foto da mulher com o cabelo alisado. Nesse momento tive a certeza de que mamãe queria me embranquecer! Era a tentativa de extinção do meu valor! Chorei, tentei fugir e fui capturada e premiada com chibatadas de vara de marmelo nos braços. Fim de tentativa inútil de libertação.

[...] Depois, já era tarde, minha mãe encheu minha cabeça de bobes amarrados na cabeça, sentindo uma imensa dor e o latejar dos grampos apertados.

Dia seguinte. Minha mãe me chamou inesperadamente carinhosa e me colocou frente ao espelho. Pela primeira vez, disse:

-Você está bonita! Pode brincar, mas não pule muito para não transpirar e encolher o cabelinho. (SOBRAL, 2011. p.23)

Ela não se sente feliz com esse ritual e para uma criança podemos perceber perfeitamente como isso não era encarado de forma tão prazerosa. Vai crescendo com todo este incômodo até que se torna adulta e resolve se libertar e assumir a sua crespacidade. Enxerga o que não conhecia, ou seja, o verdadeiro aspecto do seu cabelo, o que possibilita à narradora perceber, a partir de seu pixaim, “todo um conjunto de posturas a apontar a necessidade social de se enquadrar em um padrão de beleza, de pensamento e opção de vida.” (p.24).

A forma como a mulher negra assume o seu cabelo é um comportamento não só estético, mas também político. Daí o que podemos chamar de confronto, pois há a negação de uma cultura a partir do momento que a personagem percebe que existem formas de se sentir bonita que não interferem na sua liberdade.

Em “Cauterização” a personagem Socorro é adepta da cauterização, processo que objetiva destruir toda a os ondulações capilares. Acreditando que tal método ocultaria um pouco da sua negritude, Socorro é a representação da fiel seguidora dos ideais europeus. Via a negritude como um desafio, mas estava convicta de que estava no caminho certo, com seu protetor solar fator 100, com suas meias-calça brancas e com o seu cabelo impecavelmente liso.

Com uma ajeitada caprichada no “bombril”, ninguém poderia dizer que Socorro tinha sangue negro. Pelo menos era nisso que acreditava. Socorro tinha orgulho de não se considerar fútil, pelo contrário, afirmava ter objetivos de vida bem definidos. Por exemplo, desde que começou a brincar com “Barbies” brancas, desejou conquistar um marido clarinho como os galãs de novela, ou como os príncipes dos contos de fada. Para ser digna de um companheiro ariano legítimo, sempre jurou ter sido uma menina bem mais clarinha, que sofreu os efeitos do aquecimento global, e foi escurecendo. Para remediar, atualmente não saía sem o protetor solar fator 100. (SOBRAL, p. 29)

A personagem só se dá conta de que todo o seu sacrifício é em vão quando é insultada por um homem negro em um fechamento de trânsito. Ela fica perturbada a ponto de não perceber que está chovendo; sai sem o guarda-chuva e acaba se molhando, ficando com o seu cabelo desmanchado pela água que caía. A partir desse desmanche ela vai percebendo que todo o seu sacrifício havia sido inútil, que não adiantava negar o que era tão evidente, que o melhor era aceitar a sua negritude.

Esta temática da aceitação aparece constantemente nos escritos de Cristiane Sobral. Tudo parece simples, até nos darmos conta de que há sim, um processo de aceitação que não é encarado com muita facilidade pelas mulheres e que ser mulher e negra num país tido como miscigenado, onde práticas racistas se escancaram a cada dia, num lugar onde é preciso afirmar a identidade para driblar o racismo, é uma tarefa que precisa ser executada com muito cuidado e senso crítico.

Muito mais que uma questão estética

Os fatos relacionados ao cabelo não são esporádicos, muito pelo contrário. Sob um ponto de vista social e antropológico são fatos corriqueiros e muitos destes acontecimentos estiveram e estão presentes na vida de inúmeras mulheres negras, interferindo em sua personalidade e no modo como veem o mundo ao seu redor.

As propagandas são os principais veículos que vendem de forma cruel a imagem do que é ser bela(o). Por mais que haja a tentativa de se criar propagandas voltadas para as mulheres negras (já que a presença delas nas propagandas não ocorre com muita frequência e quando elas aparecem são de forma estereotipada) muitas vezes acabam passando o discurso do mito da democracia racial, de que independente da etnia, todas as mulheres são iguais. A partir daí podemos perceber o quão complexo é esta temática do cabelo afro, principalmente no universo feminino. Sob uma perspectiva subjetiva em relação ao cabelo Nilma Lino Gomes faz a seguinte observação:

No Brasil, o racismo, a discriminação e o preconceito racial que incidem sobre os negros ocorrem não somente em decorrência de um pertencimento étnico expresso na vida, nos costumes, nas tradições e na história desse grupo, mas pela conjugação desse pertencimento com a presença de sinais diacríticos, inscritos no corpo. Esses sinais remetem a uma ancestralidade negra e africana que se deseja ocultar e/ou negar. Além disso, são vistos como marcas de inferioridade. A presença desses sinais é rejeitada pelo ideal de embranquecimento e tratada de maneira eufemística no mito da democracia racial. (2008, p.31-32)

Esta tentativa de ocultamento de uma ancestralidade negra pode ocorrer de forma consciente ou de forma inconsciente. Se observarmos a trajetória da mulher negra iremos perceber que a maioria não foi educada de forma a aceitarem o seu cabelo crespo. Assim, inconscientemente, crescem acreditando que a melhor alternativa é recorrer ao alisamento, enxergando a beleza somente neste processo. A forma consciente seria aquela situação em que a mulher percebe a sua negritude, mas com medo de algum tipo de rejeição prefere assumir a sua identidade tentando se aproximar dos padrões europeus. Ou seja, a rejeição destes sinais começa pelo cabelo, pois é ele quem evidencia esta aproximação com a ancestralidade africana.

Estas situações são captadas e abordadas por Cristiane Sobral que transforma esta militância numa linguagem poética e ao mesmo tempo polêmica, já que há um questionamento de que assumir o cabelo crespo seria uma forma exclusiva para ser negra. Na verdade, o que encontramos nos textos de Sobral é um discurso que defende a existência de possibilidades para se libertar dessa doutrina que invade e aflige a população negra feminina. Cabe à mulher seguir o caminho que achar melhor, porém o fato de depararmos com estes discursos na literatura já é um indício de que padrões estão sendo quebrados e passamos a perceber, então, a existência de uma diversidade.

Considerações finais

Ressaltar estes perfis que compõem estes afrrorretratos femininos na obra de Cristiane Sobral nos faz perceber a possibilidade de se trabalhar com estas imagens exaltando o quanto o universo feminino é também cheio de paradoxos e como as mulheres estão sempre buscando por algo que acabe com as suas inquietações. E mais interessante ainda é mostrar de que forma elas estão agindo para conseguirem algum tipo de preenchimento ou até mesmo de motivação para driblarem preconceitos. A escrita de Sobral incomoda, entretanto permite perceber um pouco sobre o universo no qual estamos inseridos e refletir sobre nossas próprias atitudes. E falar de cabelo é muito mais que uma questão de estética, é também uma questão de ética, de cultura, de aprendizado; é perceber que, querendo ou não, ele também é um símbolo de afirmação e ao mesmo tempo de negação, considerando que muitas atitudes preconceituosas estão relacionadas a ele.

Sob uma perspectiva didático-pedagógica a realização de trabalhos literários abordando questão da identidade, é importante para mostrar a forma como a mulher negra apareceu e vem aparecendo na literatura. Sabemos que a literatura apresentada à classe estudantil é aquela em que os negros aparecem, na maioria das vezes, na condição de escravos, reforçando o imaginário de que ser negro é sinônimo de sofrimento e as negras são descritas passando uma imagem sexualizada, de submissão ou de perversão. Principalmente para as meninas negras, que já começam a ver o crescimento com um pouco de sofrimento e, dependendo do meio em que vivem, têm dificuldades de se aceitarem, de enxergarem o seu cabelo crespo com um elemento embelezador.

É de suma importância levar estes discursos que envolvem a figura da mulher, principalmente da mulher negra, mostrando que a ela não pertence somente sofrimento e tristeza e que não vieram para carregar as dores do mundo. Atentando-nos para as propostas relacionadas à Educação das Relações Étnico-Raciais, principalmente ao que diz respeito ao

corpo e a cultura negra, de acordo com Rosa Margarida de Carvalho Rocha e Azoilda Loretto da Trindade, sobre o corpo e a cultura negra destacam que:

Na cultura negra o corpo é fundamental. Sobre o corpo se assenta toda uma rede de sentidos e significações. Esse não é apartado do todo, pertence ao cosmos, faz parte do ecossistema: o corpo integra-se ao simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais, que apontam para outras formas perspectivas. (SODRÉ, 1996 apud ROCHA; TRINDADE, 2006, p.58)

Assim percebemos o quanto a cultura negra está relacionada ao corpo, sendo então necessário falar do cabelo crespo como um dos principais elementos que tecem esta “rede de sentido e significações”. Talvez fosse o momento dos professores começarem a direcionar o olhar também para as escritas literárias contemporâneas e não focarem somente ao que é denominado de clássico, que na maioria das vezes apresenta personagens com as quais as crianças e adolescentes negros não se identificam, resultando aí no princípio de uma baixa estima em relação à própria imagem que os acompanham até a fase adulta.

A Literatura Contemporânea tem contribuído bastante com produções voltadas para várias temáticas sociais, tornando-se materiais relevantes para levar estas discussões às diversas faixas etárias, ampliando o conhecimento a respeito da identidade entre a população negra. Falar de um determinado tipo de cabelo que identifica uma crespacidade afirmativa no universo feminino nos textos literários é também uma forma de mostrar, principalmente às jovens, a existência dessa diversidade, de mulheres que estão determinadas a superarem as fragilidades quebrando preconceitos e assumindo suas raízes. E se a literatura apresenta estas possibilidades de discussões, que seja através dela que possa haver reflexões sobre a forma como a questão da identidade está presente neste ambiente ainda repleto de constantes tensões culturais e ideológicas.

REFERÊNCIAS:

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERREIRA, Vera Lúcia da Silva Sales. “Cristiane Sobral”. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Vol. 3. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ROCHA, Rosa Margarida de Carvalho; TRINDADE, Azoilda Loretto da. “Ensino Fundamental”. In: BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Secretaria da Educação

Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

SOBRAL, Cristiane. **Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção**. Brasília: Dulcina, 2011.

_____. **Não vou mais lavar os pratos**. 2ª ed. Brasília: Edição da autora. Coleção Oi Poema, 2011.

CONCEIÇÃO EVARISTO E CAROLINA MARIA DE JESUS: RESGATE DA MEMÓRIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Rilza Rodrigues Toledo*

A literatura, assim como a história, produz um apagamento das mulheres, uma vez que a representação literária da mulher negra ainda é ancorada nas imagens de seu passado escravo e são retratadas como as anti-musas da sociedade brasileira. Não se adequando ao modelo estético, ocultam os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira. A literatura dessas mulheres, segundo Lahni, “é como uma arma de resistência do sujeito diaspórico, espaço onde o sujeito diaspórico negocia e re-negocia suas identidades, onde configura suas identidades alternativas”(2009,p.56), conforme se verifica no estudo das autoras Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, que embora pertençam a tempos e espaços tão diferentes, têm em comum a escritura feminina negra, marcada por peculiaridades e subjetividades através das quais será feita a análise resgatando a memória e a construção da identidade.

Natural de Belo Horizonte, Minas Conceição Evaristo é de origem humilde, a segunda filha de uma família de nove irmãos. A mãe e a tia, assim como outros membros da família, transmitiram à Conceição o gosto pelo contar e ouvir histórias, o que desde cedo despertou na menina a necessidade da escrita. Mais tarde, migrou-se para o Rio de Janeiro, onde graduou-se em Letras e atualmente, é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra no Brasil em 1990, publicou seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*, do Grupo Quilombhoje de São Paulo. Em 2003, lançou o romance **Ponciá Vicêncio**, pela editora Mazza, de Belo Horizonte e, em 2006, seu outro romance, **Becos da memória**. Suas publicações coletivas se estenderam para outros países.

* Mestre em Letras pelo CES/JF- Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Professora de Língua Portuguesa da FUPAC VRB/UBÁ-Fundação Presidente Antônio Carlos -Visconde do Rio Branco e Ubá, MG.
rilzatoledo@yahoo.com.br

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, em Sacramento, na zona rural de Minas Gerais. Descendente de escravos, vivia de modo rudimentar com sua mãe e seu avô, que se encontravam sem grandes perspectivas. Coursou apenas dois anos do primário, graças a uma senhora branca e espírita. Porém, assim que sua mãe encontrou emprego fora de Sacramento, Carolina não pôde mais frequentar as aulas devido à grande dificuldade de locomoção. Carolina é a personificação de alguns grupos que estão relegados à fronteira: as mulheres, os negros e os pobres. Ela é representante de uma parcela oprimida da população brasileira. Deste modo, falar sobre a vida de Carolina implica tocar em questões como racismo, preconceito e marginalidade, pois a escritora vivenciou e rebelou-se contra as mazelas de uma sociedade hostil em relação a sua raça, sexo e condição social.

Os temas da escrita feminina e da afrodescendência surgem como forma de expor características e atitudes intrínsecas à mulher corroborando para a formação da memória e identidade individual e coletiva.

Esta categoria memória pode se subdividir em memória coletiva e afetiva e devido à aproximação existente entre a literatura dessas escritoras retrata a importância da memória, tanto a coletiva quanto a individual, pois “uma memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro articulada” (FENTRESS & WICKHAM, 1992, p. 65). A memória coletiva estaria associada aos afrodescendentes e diz respeito ao resgate da história e cultura negra desde o regime de escravidão, podendo gerar, no presente, a visão desse fato sob a perspectiva de esperança e a reescritura da História. Além disso, em alguns momentos, a memória coletiva abarca a valorização da mulher negra e seus pares femininos destacando-se a capacidade de superação dos estereótipos elaborados sobre elas e a construção de uma identidade comum a esse grupo. Já a memória individual associa-se às lembranças pessoais das autoras aludindo à figura de familiares e amigos.

Em Evaristo percebe-se que ela fala não só de sua escritura, mas também afirma seu posicionamento político como mulher e negra na sociedade brasileira. Ela afirma gostar de escrever, embora este ato lhe cause dor, mas depois de escrito, tem como efeito o apaziguamento daquela dor.

Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando um pouco sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir um silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda

que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Assim sendo, Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo, inscreve outras vozes na escrita literária - a autoria feminina e a voz negra. A autora alimenta o diálogo entre a análise crítica e a criação literária de modo a ter maior consciência dos obstáculos e das possibilidades que se apresentam para a sua escrita. Em sua produção “entrecruzam, entre outras referências, a experiência pessoal e a história geral dos afrodescendentes brasileiros”(PEREIRA 2007, p.221).

Carolina Maria de Jesus é favelada e catadora de papel, conforme se confirma na obra: “fui catar papel...”(JESUS,1983, p.12). Em **Quarto de despejo**, faz um relato de fatos verídicos vivenciados ou presenciados pela autora, que faz questão de registrá-los diariamente, desponta com sua produção escrita marcada pelo autêntico testemunho no círculo literário brasileiro confirmando em seus dizeres:“O livro é a melhor invenção do homem” (Idem,1983, p.21). Ao longo desses anos, a autora registra a vida na favela, e afirma: “a única coisa que não existe na favela é solidariedade” (Idem,1983, p.12). Narra sua luta diária contra a fome, o esforço para criar com dignidade os filhos José Carlos, João e Vera Eunice. A fome é uma constante ao longo da obra:“Como é horrível ver um filho comer e perguntar: Tem mais? Esta palavra ‘tem mais’ fica oscilando do cérebro de uma mãe que olha a panela e não tem mais”(JESUS, 1983, p.63). E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia: “-Mamãe eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome! Eu estou triste porque não tenho nada para comer” (Idem, p.62).

As memórias do passado, as representações identitárias e a presença do eu enunciador são temáticas significativas e recorrentes na escrita de Carolina e presentes também na obra de Evaristo, cujos relatos não só compõem um retrato da interioridade da mulher negra, mas também sublinham a consciência de um eu que deseja ser aceito e valorizado, mesmo diante do quadro de miséria, de fome em que Carolina vivia e com paciência o que e se confirma na obra: “A fome também é professora” (Idem, p.7) e mais adiante declara: “Estive revendo os aborrecimentos que tive estes dias (...) suporte as contingências da vida resoluto. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência(Idem1983,p.14).

Para Evaristo “a literatura negra é um lugar de memória” (1996, p. 24). Essa literatura, que carrega marcas desse passado não tão distante, precisa dessa memória para

reafirmar sua identidade e sua cultura. Para Ricoeur “a memória é um modelo de minhadade, de posseção privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito” (2007, p. 107).

O vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. A perpetuação e manipulação da memória implicam no jogo de poder entre os dominadores e os dominados, uma vez que essa relação influencia diretamente na construção da História, isto é, na maneira como os fatos do passado chegam até o presente. “Evaristo não se limita a repetir eventos e informações do passado”(PEREIRA 2007, p.221), ela se preocupa em gerenciar a memória como um canal de informações que permita ao indivíduo lidar com os sentidos do mundo,

da infância à fase adulta, analisando afetos e desafetos e seu envolvimento com a família e amigos. Discute a questão da identidade de Ponciá, centrada da identidade do avô, e estabelece um diálogo entre passado e o presente, entre a lembrança e a vivência, entre o real e o imaginário (PEREIRA 2007, p.221).

Evaristo examina temas complexos tais como a vida nas favelas, preconceito e exclusão social ao mesmo tempo que fala de amor, esperança e de família. Sua perspectiva feminina mostra sua constante busca, suas estratégias diversas de luta contra o preconceito, a opressão e a injustiça social. “No que se refere à representação literária da mulher negra, percebe-se que é ainda ancorada nas imagens do seu passado escravo” (LAHNI, 2009,p.57).

À medida que tece a trama de Ponciá Vicêncio, “a autora aponta para o fato de que através da memória a personagem recompõe sua vida, embora não possa suprir todas as perdas sofridas” (PEREIRA, 2007,p. 221). Ao recuperar fragmentos de si e de outros através da memória, Ponciá readquire a condição de existir no tempo, pois, apesar dos desgostos e rupturas, ela preserva as possibilidades de ser:

De manhã cedinho, Ponciá Vicêncio se levantou à procura de café. A caneca estava no lugar em cima do fogão, porém vazia. Assustou-se. Durante a noite, ela vivera a certeza de que a casa estava habitada e cheia de vida. Possuída por essa sensação, esperou ainda um breve instante. Tinha a esperança de ver a mãe entrar com o pote de barro cheio d’água que ela fora buscar no rio. Alguma coisa mexeu no fogão, bem debaixo da trempe, no meio da cinzas. Foi então, que Ponciá acordou para o momento presente. Não havia fogo, não havia a brasa acesa que sua mãe guardava sob as cinzas (EVARISTO, 2003,p.57).

Nota-se que neste contexto emerge e confirma a importância da memória, conforme afirma Ricoeur “o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória” (2007, p. 107), e da mesma forma, a lembrança transcrita no diário de Carolina - **Quarto de despejo** - é de uma mulher que representa e retrata a vida de muitas mulheres, comprovando que a memória tem uma dimensão coletiva. Segundo Andrade() “A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total”. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais. Para alguns filósofos, a memória é a garantia de nossa própria identidade, o que se pode dizer o “eu” reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos. Em Santo Agostinho (2001, p. 98) percebe-se que

nos palácios da memória, estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie... Ali repousa tudo o que a ela foi entregue, que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou... Aí estão presentes o céu, a terra e o mar, com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo das ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem (2001, p. 98).

A literatura negra tem o negro como protagonista do/no discurso - “*sujeito que produz e que está reproduzido naquilo que produz*”¹. Quando falamos de sujeito na literatura negra, não estamos falando de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico-burguesa, mas de um sujeito que está abraçado ao coletivo. Este sujeito tem a sua existência marcada por sua relação, e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si. (ORLANDI, 1988). No contexto da pobreza e desolação Carolina encontrou na escrita um escape para suas agruras, registrando em folhas de cadernos a rotina da vida na favela e sua revolta contra a miséria “a revolta surge das agruras”(Idem,1983, p.93).

¹ EVARISTO, Conceição. **Literatura negra:** uma voz quilombola na literatura brasileira,Disponível em:< bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/evaris.rtf>. Acesso em 31 mar.2014.

Seus relatos são carregados de revolta e amarguras de uma mulher cuja vida era rodeada pela pobreza: “Quando pus a comida o João sorriu. Comeram e não aludiram a cor negra do feijão. Porque negra é nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia” (JESUS, 1993, p. 39).

Ainda em Carolina de Jesus, a escritura do texto em primeira pessoa do singular apresenta um eu que se identifica com o mesmo nome da capa e que, portanto, ocupa uma posição múltipla e simultânea - protagonista, narrador e autor - transpondo o leitor para a ourela da história, sem deixar margem para questionar o processo de ficção destas narrativas. Para Lejeune, “essa identidade entre autor, narrador e personagem é condição *sine qua non* de uma autobiografia, consubstanciada no pacto autobiográfico. O pacto autobiográfico se dá, por sua vez, quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita” (1998, p. 50).

A identidade é para os indivíduos uma fonte de sentido e de experiência:

Não conhecemos nenhum povo sem nome, nenhuma língua, nenhuma cultura que não faça, de uma maneira ou de outra, a distinção entre ela e a outra, entre “nós” e “eles” [...] O conhecimento de si - sempre uma construção e uma descoberta - nunca é totalmente separável da pretensão de ser percebido pelos outros. (MURANGA, 2006, p. 19).

Desta forma, a identidade é um processo de construção de sentido, a partir de um atributo cultural específico que partilha com os outros membros da sociedade. Assim,

seria esse caráter, ou esse hábito social dos indivíduos, que constituiria a base da qual derivam as características pessoais que dão aos homens singulares, ao mesmo tempo, sua identidade, ou seja, tudo aquilo que os identifica e os distingue dos demais membros da coletividade. [...] Esse pertencimento à coletividade, o caráter social da individualidade humana, é efeito e função do *habitus* social (MALERBA *apud* TOLEDO, 2008, p.20).

Ao analisar as características da identidade cultural é importante considerar que existem certos aspectos de identidade que surgem a partir de uma forma de pertencer a culturas étnicas, linguísticas, religiosas, raciais e nacionais.

A protagonista Ponciá mora com a mãe, Maria Vicêncio, na Vila Vicêncio, que concentra, no interior do Brasil, uma população de descendentes de escravos. O pai e irmão trabalharam na lavoura para a família Vicêncio, proprietários daquelas terras e também do sobrenome. Na obra, a trama se desenvolve em *flashback*, narrando a infância da menina na vila junto da mãe e do artesanato com o barro produzido por elas. Redigido em terceira pessoa, o narrador conduz o leitor ao âmago das personagens e à introspecção dos mesmos, permeando a narrativa com o discurso indireto livre, para demonstrar a alegria da menina Ponciá que, acreditando de forma veemente nas manifestações folclóricas, brincava de passar por debaixo do arco-íris com medo de mudar de sexo, conforme se verifica em: “Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Diziam que menina que passasse debaixo do arco-íris virava menino” (2003, p.13), e se mostrava diferente desde criança, principalmente por sua semelhança física com o avô Vicêncio, um escravo que, num momento de alucinação e indignação com a vida de escravo, matou a esposa, mutilando o próprio braço e ficando cotó, tornando-se referência para Ponciá. Embora ela fosse criança de colo quando o avô paterno morreu, apresenta tais semelhanças e modela um boneco de barro idêntico a ele o que leva o povo a afirmar que a menina carrega a herança do avô. Nêngua Kainda, uma velha sábia da região, é quem mais enfatiza isso à menina e aos seus familiares, acrescentando que Ponciá precisava cumprir sua missão. Depois de perder o pai, Ponciá decide sair do local, de trem, rumo à cidade grande, em busca de uma vida melhor. Chegando a um local sem referências, dorme uma noite na porta da igreja e depois consegue um emprego como doméstica, planejando juntar dinheiro para comprar um barraco e trazer a mãe e o irmão para morar com ela. Na vila Vicêncio, Luandi, seu irmão, também decide migrar, o que acentua a dor e a tristeza de sua mãe. O rapaz deixa a terra natal de trem, tal qual Ponciá e na cidade, arruma emprego de faxineiro numa delegacia, através da indicação do soldado Nestor, negro que ele conhece na estação de trem. Luandi fica feliz, já que seu sonho era ser soldado. Maria Vicêncio, com a casa vazia, decide viajar sem rumo, na esperança de encontrar os filhos. Algum tempo depois, Ponciá retorna à vila em busca dos seus, mas não os encontra. Conversando com Nêngua Kainda, esta lhe afirma um dia, além de cumprir sua herança, ela reencontrará a mãe e o irmão. De volta à cidade, Ponciá se junta a um homem que conhece na favela. Inicialmente se vê apaixonada, depois sofre agressões físicas, causadas, principalmente, pela apatia em que ela se encontra. Avaliando, foram muitas perdas de Ponciá: a ausência dos familiares e os sete abortos que sofreu. A personagem questiona sua própria história,

ao mesmo tempo em que segue com sua trajetória de reconstruir, ou desconstruir a própria identidade:

O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens. E Ponciá? De onde teria surgido Ponciá? Por quê? Em que memória do tempo estaria escrito o significado do nome dela? Ponciá Vicêncio era para ela um nome que não tinha dono (EVARISTO, 2003, p. 29).

Nota-se que a memória individual da protagonista está diretamente ligada à memória de seus ascendentes africanos. Segundo Maria José Barbosa (2003), “se a memória é a via de acesso de Ponciá ao seu autoconhecimento, é também através dela, do que a voz narrativa constrói, que nós leitores penetramos em suas emoções e conhecemos a história pessoal de cada um” (2003, p. 6).

No desenrolar da narrativa de Evaristo, percebe-se a interligação entre as experiências passadas da protagonista e a experiência coletiva representada, principalmente, pela figura de seu avô, Vicêncio, escravo que enlouquece diante do sofrimento da escravidão. O enredo, aparentemente fragmentado como a memória, torna-se mais linear à medida que se monta um quebra-cabeça vindo da memória das personagens e de cada história contada. As idas e vindas da família Vicêncio também remetem a esse sentido de orientação no transcorrer do tempo. Os acontecimentos permitem lembrar a característica da memória marcando principalmente, sua volta à infância na vila, rememorando momentos felizes e tristes. Esses momentos evocam a fase mulher de Ponciá, quando seu olhar distante e sua letargia diante do mundo real acontecem, as recordações afloram. De um lado, delimitam as lembranças agradáveis: “nos tempos de roça de Ponciá, nos tempos de casa de pau-a-pique, de chão de barro batido, de bonecas de espigas de milho, de arco-íris feito cobra coral bebendo água no rio, a menina gostava de ser mulher, era feliz”(2003.p.27).

Em **Quarto de despejo**, a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita. Dentre os textos testemunhais ou confessionais do século XX, **Quarto de despejo**, diário, foi lançado no mercado editorial, em 1960, pelo jornalista Audálio Dantas. Apesar da aparente simplicidade com que a lembrança dos acontecimentos é narrada nesta obra, revela uma singularidade, pois

a escritura feminina não é, portanto, o lírico, o poético, o memorialístico, numa

configuração de gênero ou espécie, mas uma forma de escrita que, valendo-se destes recursos escriturais, aponta uma presença da mulher onde ela sempre foi ausente: o de narradora de sua própria história (BAHIA,2000, p. 21).

A memória feminina, aqui, corresponde a uma mulher construindo sua própria história e consequentemente, a história de tantas outras mulheres. A escrita memorialística feminina, “longe de ser uma escrita dos grandes feitos e efeitos, com a epicidade dos discursos históricos, ou da memória oficial, é uma escrita dos afetos, dos amores, das dores, das alegrias casuais, das perdas, das melancolias”. Carolina de Jesus foi uma dessas “narradoras de sofrimentos, de dores, de preconceitos e de alegrias ocasionais de um povo à margem da sociedade” (BAHIA, 2000, p. 130).

A escrita de mulheres conquistou sua maioridade, sobretudo, nos anos sessenta e setenta do século XX, na esteira do desenrolar dos movimentos feministas. Surgiu, nesta época, em várias partes do mundo um interesse em conhecer a história silenciada da mulher. Para isso, arquivos particulares, autobiografias, diários íntimos tornaram-se, então, objeto da atenção de pesquisadores voltados para desvendar, através de narrativas autobiográficas de mulheres comuns, a história que não estava escrita. Para a afrodescendente, as desigualdades são potencializadas, a escrita do eu desponta como uma vereda, um caminho para a liberdade almejada, pois, por meio dela, a escritora negra pode recuperar sua história e contá-la com a propriedade de quem vivenciou os fatos, ou seja, sob a ótica afrodescendente. Ao falar de identidade, é preciso citar o aspecto *étnico-cultural*, segundo Stuart Hall:

a questão da cultura popular negra tem sua especificidade histórica; e embora esses momentos sempre exibam semelhanças e continuidades com outros momentos, eles nunca são o mesmo momento. E a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade da questão e, portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos intervir na cultura popular, bem como a forma e o estilo da teoria e crítica cultural que precisam acompanhar essa combinação (2003, p. 335).

Para identificar uma cultura, é preciso localizá-la num determinado tempo e espaço e no interior de um grupo étnico, o que também se verifica neste estudo. Entre aqueles que estão ao largo da sociedade e tentam validar a história de seu passado, estão os negros, que mesmo depreciados por não se encaixarem nos padrões impostos, buscam superar as barreiras do preconceito reforçando sua identidade cultural.

Sobre essa cultura, torna-se fundamental enfocar que a mulher negra é parte indispensável no desenvolvimento e compreensão da trajetória singular desse grupo étnico. Embora deslocada socialmente, Carolina de Jesus, leitora e observadora do mundo. Em *Quarto de despejo* ocupa um espaço de autorrealização, um “lugar de fala”, podendo denunciar a situação subumana da favela e contrariar, portanto, a afirmativa de Spivak: “*the subaltern as female cannot be heard or read*” (1988, p.104). Carolina de Jesus ouve, lê, lembra e escreve outras vozes reportando-as em seu diário. A escritora torna-se sujeito de sua história narrando todas suas atividades do dia, inclusive outras vozes. E, traçando com sua narrativa a inscrição de si mesma, mostra como é a vida na comunidade e quais as dificuldades que uma mulher marginalizada pela condição social é obrigada a enfrentar e afirma: “eu não vim ao mundo para esperar auxílios de quem quer que seja. Eu tenho vencido tantas coisas sozinha”(Idem,1983, p.149).

Em Carolina, a reescritura do lar se converte em elo crucial na articulação da identidade, confirmando que o lugar de origem só pode ter significado quando se vive o deslocamento. Constata-se, portanto que a voz poética enfrenta um conflito acerca de sua identidade que resulta na instauração da situação de “deslocamento”, que Stuart Hall define:

Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento

ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento, descentração dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo (2006. p. 9).

A poética de Conceição Evaristo traz à tona a sensação de deslocamento e questionamentos sobre a identidade que caracterizam a modernidade, sem abandonar a vertente da escrita feminina, uma vez que é necessário pensar na configuração da imagem da mulher negra e no espaço outorgado a ela no passado e presente. Além disso, a autora expõe como se manifesta e propõe a reflexão em torno de categorias como memória afetiva, memória coletiva e identidade dos afrodescendentes, além da identidade da mulher negra. Assim, compor sua imagem, acompanhar seus desdobramentos, vislumbrar uma possível ruptura, é uma tarefa em que a oralidade associa-se à figura feminina através da mãe de Conceição Evaristo uma mulher “prenhe de dizeres” e, portanto, detentora da memória cultural e oral de seu povo.

Já nas palavras de Carolina Maria de Jesus

Eu estava tão nervosa! Acho que se eu estivesse num campo de batalha, não ia sobrar ninguém com vida. Eu pensava nas roupas pra lavar. Na Vera. E se a doença fosse piorar? Eu não posso contar com o pai dela. Ele não conhece a Vera. E nem a Vera conhece ele. Tudo na minha vida é fantástico. Pai não conhece filho, filho não conhece pai (JESUS,1983, p. 59).

A própria escritora lembra que recebeu uma educação voltada às “atividades de mulher”: “Eu nada tenho que dizer da minha saudosa mãe. Ela era muito boa. Queria que eu estudasse para professora. Foi as contingências da vida que lhe impossibilitou concretizar o seu sonho” (JESUS,1983,p. 43). No entanto, o seu projeto de futuro era outro:

Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a história do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só li os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para a minha mãe:- Porque a senhora não faz eu virar homem? Ela dizia: - Se você passar por debaixo do arco-iris você vira homem. Quando o arco-iris surgia eu ia correndo na sua direção. Mas o arco-iris estava sempre distanciando. (p. 48)

Na época, a profissão de professora era o que poderia garantir um mínimo de emancipação à mulher em termos de ocupar o mercado de trabalho. Porém, a escritora queria

mais: como só os homens tinham cargos importantes e ocupavam a esfera do poder, fazendo-a constatar que não poderia exercer nenhum deles sendo mulher, logo procurava, em uma fantasia literária, o final do arco-íris e o lugar onde, segundo as estórias de sua mãe, poderia se transformar em homem e, assumir a condição, se caso fosse, de defensor da pátria. Carolina de Jesus, na ânsia de dizer quem é, relata até o número de seu “RG: 845.936”(Idem, p. 16), simulando inegável a sua autobiografia e ratificando assim o pacto de autenticidade. Considerada como uma heroína pelos estrangeiros, a escritora é a representante maior de uma parcela marginalizada, e vista como a mulher pobre que ousou não apenas escrever sobre si mesma, mas principalmente por expor as contradições da sociedade, numa tentativa de, por meio da escrita, denunciar a miséria e atingir seu ideal libertário. Com o poder da escrita as autoras romperam barreiras sociais, de gênero e de raça ao transformar a dor e o sentimento de exclusão em palavras. A escritora não apenas abalou parâmetros literários, mas a força de sua palavra também expôs conceitos e preconceitos há muito tempo incorporados pela sociedade. A escrita caroliniana foi capaz de humanizar o sentimento de exclusão por meio da escrita autobiográfica, numa tentativa de reconstrução do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção intelectual do feminismo questionou as representações e os papéis sociais de gênero e também contribuiu para a evolução de uma perspectiva crítica acerca das múltiplas opressões que assolam as mulheres. Entre as minorias femininas que despontaram nesse cenário de articulação, as mulheres negras, com a escrita engajada e muitas vezes marcada pela autorrepresentação, conquistam o reconhecimento de sua produção literária a partir do trajeto singular das protagonistas negras rumo à conscientização de uma realidade construída em torno das desigualdades de poder e a condição dos afrodescendentes direcionando seu enfoque para as formas narrativa de Conceição Evaristo e diário de Carolina Maria de Jesus resgatando memória e construindo identidade. Embora apresentem muitas semelhanças, há que ressaltar que as autoras pertenceram a tempos diferentes, e é possível lidar com problemas. As experiências e os traços da memória cultural reconstruídos simbolicamente na narrativa das autoras brasileiras negras permitem ao leitor articular as possibilidades de leitura dos próprios textos e as múltiplas identidades neles representadas. As escritoras não apenas abalaram parâmetros literários, mas a força de suas palavras também expuseram conceitos. A perspectiva feminina das autoras Evaristo e Carolina Maria de Jesus

abre espaço para abrigar uma pluralidade de existências uma vez que as memórias das mulheres recuperam cenas de vidas que, apesar de todo sofrimento, preservam sentimentos de amor, de afeto e compaixão e ainda podem funcionar como elos de uma tradição de convivência que não se desfaz com a pobreza extrema, nem com o sofrimento e nem com a exclusão.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Vozes, 2001.

ANDRADE, Letícia Pereira de Andrade. **Quarto de despejo**: a literatura memorialística feminina. Disponível em: <www.unioeste/travessias>. Acesso em: 27 mar.2014.

BAHIA, Mariza Ferreira. **O legado de uma linhagem**: a literatura memorialística feminina.

Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da UERJ. Rio de Janeiro. Junho de 2000.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

EVARISTO [et.al]. **Cadernos negros** . São Paulo. Quilombhoje, 1978.

EVARISTO, Conceição. 1996. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

_____. 2003. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

FENTRESS, James. WICKHAM, Chris. **Memória social**: novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema, 1992. p. 13-110.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LAHNI, Cláudia R.[et al]. **Culturas e diásporas africanas**. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. El mundo iluminado. Cidade del México: Lúmen, 1998.

PEREIRA, Edmilson de A. **Malungos na escola**: questões sobre culturas afrodescendentes e educação. São Paulo: Paulinas, 2007.

SANTOS, Marcela Ernesto dos. **Mulher e negra**: as memórias de Carolina Maria e Maya Angelou. 2009. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2009.

SPIVACK, Gayatri. *Can the subaltern speak?* In: CARY, Nelson & LAYRENCE, Grossberg. **Maxist Interpretation of Culture**. Basingstoke, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da

Silva e Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Construção da identidade negra no contexto da globalização**.

Cadernos PNESB, nº4, Niterói: EdUFF, 2006.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. **Feitio de viver**: Memórias de descendentes de

escravos. Londrina: Eduel, 2006.

ORLANDI, Eni Pulcenelli. Incompletude do Sujeito In: **Sujeito e texto**, São Paulo:

PUC/1988, p.11

RICOEUR, Paul. 2000. **A memória, a história, e o esquecimento**. Campinas,SP: Editora da Unicamp,2007.

TOLEDO, Rilza Rodrigues. **Ataulfo Alves**: raízes mineiras do Brasil pela memoria musical.

2008. 147 f. Dissertação.(Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2008.

EMÍLIA MONCORVO BANDEIRA DE MELLO E SEUS OUTROS "EUS": UMA ESCRITORA DO SÉCULO XIX

Risolette Maria Hellmann*

Nessa comunicação, trago resultados parciais da pesquisa que estou desenvolvendo na tese de doutoramento sobre essa escritora do século XIX, Emilia Moncorvo Bandeira de Mello que usou vários pseudônimos para publicar suas ideias marcadas pelo gênero, pela sua posição social e seu conhecimento intelectual.

Começo por um perfil resumido dessa escritora, filtrando os fatos sobre a vida e a obra através do meu olhar feminista e usando de certa liberdade criativa, que me concede certa flexibilidade ficcional sobre meu objeto de análise. Em face da impossibilidade de reproduzir a vida, em alguns momentos estou me valendo de documentos de registro civil de Emilia e, em outros, me vali da verdade poética presente nos trechos autobiográficos de Carmen Dolores na montagem da imagem dessa intelectual do século XIX. Dessa forma, como nos ensina Souza (2011, p. 21), não se trata de

[...] reduzir a obra à experiência do[a] autor[a], nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico.

Emília Moncorvo Bandeira de Mello é mais conhecida na nossa área como Carmen Dolores. Ela nasceu no Rio de Janeiro, em 1852, em uma família muito distinta durante o Império. O pai, Carlos Honório de Figueiredo era comendador e foi Secretário do Instituto Histórico e Geográfico e ela era neta do Marquês de Sapucaí. Mulheres da elite, como Emília, podiam receber certo grau de instrução das preceptoras contratadas pelo pai para dar aulas em suas próprias casas, ou mesmo podiam estudar nas poucas escolas para meninas que já existiam. Porém, no caso dela, não encontramos nenhum documento que esclareça como foi tão bem instruída. Somente pela voz de Carmen Dolores ficamos sabendo que sua educação não foi efetivada por este “modelo” destinado às mulheres de sua época e, por esta razão, seu modo de atuar no contexto social e, principalmente, o modo de tornar as suas ideias públicas, por meio das crônicas e conferências, não se “enquadra” no que os homens esperam de uma mulher na primeira década do século XX. Leio aqui as palavras da autora em crônica publicada no jornal *O Paiz* em 1908:

* Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e professora de comunicação do Instituto Federal de Santa Catarina, Florianópolis. E-mail: risolette@gmail.com.

Criada em uma escola prática, recebendo ensino forte dos conscienciosos homens do passado, quando Deus era ainda adorado sem os fanatismos piegas, excessivos, convencionais e ambiciosos do presente, é natural que me pareça perfeitamente justo usar da pena como uso. [...] (DOLORES, 09/08/1908, p.1)

E, mais adiante, ela descreve sua “educação” não convencional para meninas do seu tempo:

Que culpa tenho, afinal, se me não educaram pela cartilha dos conventos ou das instituições religiosas, aprendendo a preparar doces e biscoitos, nos primeiros e nas outras a fazer bem a reverência nos *parloirs* amáveis, a recitar fábulas em francês e a conhecer o exato valor da hipocrisia social e da reza nas capelas floridas, como governa da vida? (DOLORES, 09/08/1908, p.1)

Casou-se em 1867, aos 15 anos, com um advogado, Jerônimo Bandeira de Mello, que foi nomeado a um elevado cargo na Repartição de Estatística do Ministério do Império. Até ficar viúva fez várias viagens para Portugal e França. Inclusive quando o marido faleceu no Rio em dezembro de 1886 ela estava na França, com a filha Cecília, mais tarde também escritora, que ficou conhecida pelo pseudônimo Chrysanthème.

A demora em entrar para a carreira literária com seus pseudônimos, o seu talento excepcional, a sua coragem de lutadora e sua capacidade de trabalho se deu apenas quando Emília já estava viúva há alguns anos, diferentemente de sua contemporânea Júlia Lopes de Almeida que demonstrou tudo isso no tempo em que esteve casada com Filinto de Almeida, também escritor. Em uma crônica de 1908, Carmen Dolores explica a tão difundida ideia, mencionada por Brito Broca (2004) no seu *A vida literária no Brasil 1900*, e repetida por vários outros críticos e historiadores, de que ela começou a escrever por diletantismo e depois por necessidade financeira. Ora, se era rica como surgiu a necessidade financeira? Foi pela voz ficcional de Carmen Dolores que fiquei sabendo que poucos anos depois de ficar viúva houve a falência do banco onde ela tinha grande parte da fortuna da família aplicada em ações e ela levou anos para ter parte desse valor recuperado e sem juros. Cabe ressaltar que essa "necessidade financeira" era relativa, pois a autora tinha uma mesa de trabalho própria, uma vasta biblioteca em sua residência mencionada por Lima Barreto (1961) no seu *Diário Íntimo*.

Quando nasceu a escritora Carmen Dolores, em 1897, com o livro de contos *Gradações- Páginas soltas*, Emília desaparece do cenário social e da imprensa. Mesmo tendo começado sua produção literária e jornalística tarde, a escritora trabalhou intensamente, principalmente na década de 1900. Enfrentou preconceitos, ensaiou publicar seus escritos em jornais diversos com três pseudônimos masculinos (Julio de Castro, Mario Villar e Leonel Sampaio) e dois femininos (Célia Márcia e Carmen Dolores), mas nunca com seu nome civil.

Como Júlio de Castro encontrei seis textos que oscilam entre crônicas, contos e crítica literária, publicados em jornais do Rio e de Petrópolis entre 1898 e abril de 1903. Depois disso, esse pseudônimo desaparece dos jornais. São textos interessantes, mas tímidos, pois as opiniões sobre o contexto social e cultural ficavam apenas implícitas na voz das personagens, ou nas entrelinhas. Mas os perfis femininos que ressaltam em toda a obra posterior da escritora já tem seu esboço em uma dessas crônicas que, pelo formato inusitado para a época, merece ser comentado aqui. Aliás, se estivesse sendo escrito nos nossos dias, facilmente o caracterizaríamos como uma crônica pós-moderna, pela sua forma fragmentada e pela (re)composição, assim como pela temática da busca pela identidade feminina e pelo lugar da mulher nesse espaço social e cultural. A crônica em si parece apontar para o sujeito mulher da modernidade que, pelo olhar crítico da escritora, já se apresentava como composto por "identidades fragmentadas" usando aqui uma expressão de (STUART HALL, 2011). Os fragmentos marcados pelos subtítulos, nomes próprios duplos de mulheres, com os quais a autora brinca com letras e sílabas: Léa Marcia, Malia Déa, Lia Célia, Delia Lola, Nila Nina, estão interligadas pelo título “Cinco Perfis Femininos”. Tal qual um estudo psicológico, descreve-as detalhadamente tanto nos seus aspectos físicos, quanto psicológicos e comportamentais. Elas são totalmente diferentes entre si, mas, em cada uma, as características físicas coadunam com as comportamentais, aspecto que marca toda a obra em prosa da escritora.

Mario Villar, outro pseudônimo, parece ser, para a autora, a voz que “não deu certo”, pois encontrei apenas dois contos curtos: um em 1899, *Impressões* e outro, em 1906, *Notas de um Errante*. No primeiro, a escritora inova na forma da narrativa, usando o gênero textual epistolar fictício para contar a história da protagonista. Mas, Mario Villar, assim como Julio de Castro, não é outra persona, em outras palavras, não há um estranhamento na construção dessa alteridade. Além disso, o texto *Impressões* foi resgatado pela autora mais tarde no livro *Ao esvoaçar da ideia*, assinado por Carmen Dolores.

De Leonel Sampaio encontramos um número considerável de narrativas, dezoito contos curtos - bem no estilo folhetim - que alcançaram jornais do Maranhão, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, entre janeiro de 1904 e setembro de 1906. Fato interessante é que alguns desses contos publicados no jornal *O Paiz* estão nas páginas internas do mesmo exemplar dominical em que Carmen Dolores figura na coluna de crônicas *A Semana* na primeira página. De um modo geral, em todas essas narrativas a natureza corresponde ao estado de alma das personagens: o sol e o calor relacionados à aridez das vidas humanas; a chuva ao momento de busca interior; as enxurradas relacionadas aos planos não concretizados

e a beleza da paisagem ao enamoramento, bem nos moldes das narrativas também assinadas por Carmen Dolores.

Com o pseudônimo Célia Márcia encontrei 29 crônicas escritas por ela em francês e publicadas no jornal carioca *L'Etoile du Sud*, numa coluna intitulada *Lettres d'une bresilienne* entre agosto de 1904 a abril de 1905. Dessa voz feminina brasileira que escreve em francês em jornal publicado no Brasil pouco posso falar hoje, pois só muito recentemente consegui coletar os textos do acervo da Biblioteca Nacional e ainda não tive um tempo hábil para poder analisá-los. Muito por alto, posso dizer que as temáticas não fogem muito do que a escritora abordou com os outros pseudônimos.

O que parece evidente é que ela acabou optando pelo pseudônimo Carmen Dolores para publicar sua obra cronística de maior valor para a crítica da época, principalmente a que escreveu para *O Paiz* (1905 a 1910) e para o *Correio da Manhã* (1907 a 1910). Assim como, para publicar os livros de contos *Um drama na roça* (1908); *Lendas Brasileiras* (1908), o livro de crônicas *Ao esvoaçar da ideia* (1910), o romance *A luta* (1911) e o também póstumo *Almas Complexas* (1933). Sobre esse último, ressalto que estou organizando a segunda edição para ser publicada pela Editora Mulheres ainda este ano. Essa reedição só está sendo possível em função de uma versão do livro de 1934, que me foi generosamente doado por Elódia Xavier. Carmen Dolores ainda teve uma peça teatral, intitulada *O desencontro*, encenada na Exposição Nacional de 1908 e, posteriormente, reencenada em outros teatros. Bem como, foi com essa identidade outra que ela fez conferências, como as intituladas *A sociedade e Que é melhor?*. Carmen Dolores foi convidada a fazer conferências no Rio, em Niterói, aqui em Belo Horizonte e em São Paulo, e assim tornou-se conhecida e respeitada no cenário intelectual, literário e social brasileiro da *belle époque*.

Por que a escritora teria se valido de cinco pseudônimos? Não acredito que tenha sido para ocultar o fato de ser mulher, como o fizeram várias escritoras do século XIX em face dos preconceitos de gênero. Primeiro porque o uso de vários pseudônimos era uma prática comum no seu tempo, inclusive entre os homens, tanto no Brasil, quanto na Europa. Grande parte dos cronistas da época os usavam: Olavo Bilac, Coelho Neto, Medeiros de Albuquerque entre outros. O cronista Abner Mourão, por exemplo, usava o pseudônimo feminino Isabella Nelson. Segundo, porque sua opção final foi pelo pseudônimo feminino Carmen Dolores, o primeiro a ser usado, o que ela usou em todos os livros, assim como na exposição pública durante as conferências, nos teatros e nos salões. Além disso, nos seus livros de contos, Carmen Dolores resgata seus próprios textos publicados anteriormente em jornais com os pseudônimos masculinos. A autora parece que quer deixar rastros para que

leitores observadores pudessem, posteriormente, interligar sua obra publicada de forma fragmentada em periódicos e em livros com esses diversos pseudônimos.

E não os consideramos como diferentes personas, pois há no conjunto de contos e crônicas semelhanças estéticas, como uma pontuação recheada de ...!; ...? ou só ...; o uso frequente de interjeições; a precisão das descrições dos ambientes onde a natureza coaduna com o estado de espírito das personagens; seus personagens são vivos, palpáveis, vêm sempre a propósito e com a maior precisão e atualidade, o tom ousado e irônico da voz da cronista, marca do seu temperamento vibrátil, a sua coragem de lutadora e a sua capacidade de trabalho; e, além disso, há abordagens temáticas reiteradas em textos de todos os pseudônimos produzidos ao longo dos 13 anos em que tornou sua voz de mulher pública na grande imprensa da década de 1900.

Para mim, ela ensaiou escrever com diversos "eus", ensaiou identidades autorais diferentes, como quem fazia uma experiência escritural e esperava a resposta do público leitor. Tenho a impressão, ao ler suas crônicas, que não era com a crítica que ela estava preocupada, mas com a conquista do público leitor. Era para eles que ela escrevia e com quem buscava diálogo. E sua personalidade escritural era tão definida, tão marcante que as outras faces foram soterradas por Carmen Dolores. Uma das poucas escritoras a escrever crítica literária na *belle époque*, a conquistar um espaço na "grande imprensa" e discutir com cronistas homens enfrentando os preconceitos com coragem.

Valendo-me das palavras de Jie, cronista de sua época, publicadas em janeiro de 1908:

Carmen Dolores, fosse ela quem fosse, tinha talento, um talento original e vibrante, uma observação aguda e pachorrenta, um estilo claro, incisivo, e – muito especialmente – uma *coragem* desmedida, para dizer à face dos contemporâneos boquiabertos, as verdades mais duras e menos discutíveis. (JIE, 18/01/1908, p.1)

No entanto, posteriormente, foi politicamente "esquecida" pelos críticos e historiadores da literatura canônica, sendo lembrada eventualmente em notas de rodapé, até ter seu nome resgatado dos escombros a partir do trabalho da crítica feminista brasileira.

Pessoalmente, penso que Carmen Dolores merece ser lida ainda hoje. E ser lida nas salas de aula dos cursos de Letras, nas aulas de Literatura Brasileira, contribuindo na formação dos futuros professores. Seus temas são muito atuais, com suas denúncias de devastação do meio ambiente em nome do progresso, as enxurradas e desmoronamentos que soterram moradias; suas denúncias de violência urbana, do enfrentamento das massas revoltas e a atuação dos policiais, sua defesa dos seres às margens (mulheres, crianças e velhos), suas

reivindicações do direito à educação para todos, de menos exploração imobiliária, entre tantos outros. Ela deve ser lida por essa geração de meninos e meninas das escolas de ensino médio que não tem a menor ideia de toda trajetória de nossas escritoras brasileiras ao longo da história das mulheres e podem, por meio dessa literatura de autoria feminina, conhecê-las pela sua produção.

REFERÊNCIAS:

BARRETO, Lima. **Diário íntimo**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BROCA, BRITO. **A vida literária no Brasil 1900**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

DOLORES, Carmen. [Emilia Moncorvo Bandeira de Mello] A semana. **O Paiz**. 09 ago. 1908, p.1.

JIE. Carmen Dolores. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 18 jan. 1908. p.1.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**. Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

STUART, Hall. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

A LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA PELAS LETRAS DE ESCRITORAS MINEIRAS: HENRIQUETA LISBOA E O MENINO POETA

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos*

I. Introdução

Não se deveria, antes, falar dos acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? [...] É uma palavra, um rumor ou um palpar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco.

Walter Benjamin

Esta epígrafe – extraída de “Infância em Berlim”, de Walter Benjamin – faz parte de um texto em que o autor, percorrendo os “becos escuros da memória, velha cidade de traições¹”, relata as suas vivências da época da infância, que envolvem, entre outras coisas, o despertar para o sexo, a forma como, quando bem pequeno, recebera a notícia da morte de um parente e, também, as primeiras experiências com a leitura e a escrita, assunto sobre o qual o autor afirma: “[...] de todas as coisas com que me envolvi em meus primeiros anos de vida, nada desperta em mim mais saudades que o jogo das letras” (BENJAMIN, 1984, p. 105.) Esta referência nos remete ao fato de que, para um grande número de homens e mulheres, lembrar a infância é, quase sempre, remeter-se aos primeiros contatos com as letras e com a escola, com a emoção artística que surge a partir das histórias e das fábulas, dos mitos e das lendas que se ouvem na infância, com o sublime, com o pitoresco, e com a aventura que, ao mesmo tempo, desperta na criança a imaginação, aperfeiçoa-lhe a inteligência e aprimora-lhe a

* Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005); Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2011); Professora da Graduação em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES e do Programa de Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional (PROFLETRAS), constituído pela Rede Nacional de Instituições de Ensino Superior. Pesquisadora membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL. Endereço eletrônico: cassiadionisio@hotmail.com

¹ ASSIS, 1995, p. 102

sensibilidade – o que prova que essas narrativas literárias constituem parte essencial de nossas vidas.

II- O estatuto da literatura infanto-juvenil

Ana Maria Clark Peres, em seu livro *O Infantil na Literatura: uma questão de estilo* (1999), revisita o estudo *História social da criança e da família*, de Phillipe Áries, e discorre sobre a mistura de infância com fase adulta no contexto da civilização medieval do Ocidente, época em que as crianças eram admitidas na sociedade dos adultos, misturando-se a eles. No que diz respeito aos trajes e às brincadeiras, era comum vestirem os pequenos como adultos; não havia uma separação de trajes, da mesma forma que não havia uma distinção entre os jogos e as brincadeiras destinados às crianças daqueles destinados aos adultos. Em relação ao trabalho, as crianças ingressavam cedo nesse mundo, por volta dos sete anos. E no que concerne à sexualidade, até o final do século XVI e início do século XVII não existiam tabus sexuais; diante de meninos e meninas, com idade inferior a sete anos, os adultos falavam e faziam brincadeiras sobre sexo, em uma época em que famílias inteiras se amontoavam em uma ou duas camas para se manterem aquecidas. Dessa forma, as crianças tornavam-se observadoras participantes das atividades sexuais de seus pais (DARNTON, 2006, p. 46).

Entretanto, essa concepção da infância que começa a mudar, de fato, no século XVII, e consolida-se com a “imposição de uma noção essencial: a da inocência infantil. Nessa época, passam a ser ressaltadas a fragilidade e a debilidade da criança [...]” (PERES, 1999, p. 25).

Na Idade Moderna, as crianças passam a ser, aos poucos, separadas dos adultos, inicia-se uma diferenciação entre trajes infantis e trajes adultos, e o trabalho é trocado pela escola. A criança passa, então, a receber maior atenção da família, da escola, da medicina, etc. E, entre as disciplinas que passaram a dedicar-se mais às crianças, temos a literatura.

Contemporaneamente, é possível afirmar que já se elaborou uma crítica muito bem fundamentada da literatura infantil e juvenil brasileira – o que pode ser exemplificado pelas pesquisas que, ao longo de décadas, têm se dedicado à tarefa de investigar o assunto, sob diferentes perspectivas. Vale acrescentar, no entanto, que a literatura infantil e juvenil de Minas Gerais ainda é pouco estudada, sobretudo pelas letras das escritoras mineiras. Não se tem construído, ainda, um alentado acervo crítico sobre a história da produção literária de autoras de Minas Gerais, mormente sobre a literatura infantojuvenil por elas empreendida. Por

exemplo, podemos nos perguntar: qual seria a importância da participação das mulheres mineiras escritoras da primeira metade do século XX na formação e consolidação da literatura infantojuvenil brasileira? Mulheres como Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), Henriqueta Lisboa (1901-1985), Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Celina Ferreira (1928-2012), Laís Correa de Araújo (1929-2006) e Lúcia Machado de Almeida (1910-2005), etc, algumas das quais possuem narrativas apenas em antologias, e outras que sequer são conhecidas do público infantojuvenil – possuíam que espécie de projeto literário direcionado à escrita de obras para crianças e adolescentes? Como a memória de Minas Gerais pode ser resgatada nas literaturas infantojuvenis dessas autoras? Como as escritoras inserem suas identidades de mulheres e de suas infâncias nesses relatos de ficção? Onde se encontram hoje as obras de algumas dessas escritoras? Como se pode ter acesso a essas obras? Que importância essas obras teriam na contemporaneidade para compor um painel histórico da literatura infantojuvenil mineira – e, conseqüentemente, brasileira – da primeira metade do século XX? Qual a importância deste debate para os estudos literários?

Nesta perspectiva – como parte de um projeto, que está se iniciando, cujo principal objetivo é responder às questões supracitadas – apresentamos, aqui, uma proposta de leitura analítica do poema de Henriqueta Lisboa: “O menino poeta” – do livro *O menino poeta*, publicado pela primeira vez em 1943.

III. Lirismo e infância: “O menino poeta”

Henriqueta Lisboa – nascida na cidade de Lambari, em 1901, falecida em 9 de outubro de 1985, em Belo Horizonte – publicou poesia desde 1925 (*Fogo fátuo*) até 1982 (*Pousada do ser*). Ou seja, a autora publicou por quase sessenta anos, quase vinte livros de poemas, oito livros de ensaios e diversas traduções, além de duas antologias para a infância e a juventude. De acordo com Ângela Vaz Leão – que, há anos, tem se dedicado à obra da escritora mineira – em seu texto “Henriqueta Lisboa em mais de uma voz”:

Entre os temas da sua poesia, ressaltam os grandes temas da literatura universal, como o amor, a infância, a passagem do tempo, a ânsia de imortalidade e sobretudo a morte [...] Mas, além desses temas, destaca-se outro, que é dos mais típicos de Henriqueta: a mineiridade. Minas está presente em quase toda a sua obra [...] (LEÃO. In: WERKEMA, 2012, p. 229.)

Constância Lima Duarte, em seu artigo “Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina”, afirma que:

No caso de Cecília Meireles (1901-1964) e Henriqueta Lisboa (1901-1985) [...] chegam de mansinho, via simbolismo, sem representar qualquer ameaça. Talvez por isso elas tenham sido tão aclamadas e eleitas as “poetisas da década”. Também aí temos a elaboração de uma poesia densamente feminina, que não significa apenas poesia feita por alguém que é mulher, mas obra de mulher, realizada de uma perspectiva de mulher, cuja força é a aparente delicadeza, “que transfigura a vida em canto”, para lembrar as palavras de Ana Cristina César. Predominam, nos poemas de Cecília e Henriqueta, imagens de apelo sensorial, de fundo filosófico. Entre outros, abordam temas como a transitoriedade da vida, do tempo, o amor, a natureza, a criação literária, enfim. (DUARTE. In: WERKEMA, 2012, p. 339.)

A propósito das imagens de apelo sensorial – sobre as quais nos fala Constância Duarte – transcrevemos a seguir o poema “O menino poeta”, a fim de verificarmos, neste texto, as metáforas e outros recursos estéticos utilizados na elaboração da narrativa que possam representar a infância [com vistas a se identificar a ideia, o estilo e os conceitos da autora sobre essa fase da vida e as questões sociais e contextuais que assinalam essa sua produção].

O poema:

O menino poeta

O menino poeta
não sei onde está.
Procuró daqui
procuró de lá.
Tem olhos azuis
ou tem olhos negros?
Parece Jesus
ou índio guerreiro?

Trá-lá-lá-lá-li
trá-lá-lá-lá-lá

Mas onde andará
que ainda não o vi?
Nas águas de Lambari,
nos reinos do Canadá?
Estará no berço
brincando com os anjos,
na escola, travesso,
rabiscando bancos?
O vizinho ali
disse que acolá
existe um menino
com dó dos peixinhos.
Um dia pescou
– pescou por pescar –
um peixinho de âmbar
coberto de sal.
Depois o soltou
outra vez nas ondas.

Ai! que esse menino
será, não será?...

Certo peregrino
 (passou por aqui)
 conta que um menino
 das bandas de lá
 furtou uma estrela.
 Trá-lá-li-lá-lá

A estrela num choro
 o menino rindo.
 Porém de repente
 (menino tão lindo!)
 subiu pelo morro,
 tornou a pregá-la
 com três pregos de ouro
 nas saias da lua.

Ai! que esse menino
 será, não será?...
 Procuro daqui
 procuro de lá.

O menino poeta
 quero ver de perto
 quero ver de perto
 para me ensinar
 as bonitas cousas
 do céu e do mar.
 (LISBOA, 2008, p. 9-11.)

A poesia infantil brasileira, aproximando-se dos paradigmas que orientaram a produção em prosa para esse público, em suas primeiras décadas, possuía caráter pedagógico. Os poemas eram incluídos em currículos escolares com o objetivo de despertar nas crianças o sentimento patriótico e incentivar o comportamento exemplar dos pequenos – os quais eram estimulados a recitar esses textos nas festas de família ou em comemorações cívicas das escolas – prática que, conforme alguns estudiosos, teria ocorrido até a década de 1940.

A partir da década de 1940, notam-se textos que apresentam, com maior ênfase, aspectos da aventura infantil e temas como brincadeiras e fantasia. E é exatamente desta época o poema transcrito acima. Nele, sobressaem elementos lúdicos, que evidenciam uma infância sem preocupações.

No que diz respeito aos elementos formais, este poema apresenta oito estrofes, quais sejam: uma oitava; um dístico; dezoito versos; um dístico; uma sextilha; uma oitava; um quarteto; finalizando com uma sextilha. Com versos compostos por redondilhas menores (pentassílabos) e redondilhas maiores (heptassílabos), os seguimentos melódicos lembram as quadras e trovas populares, as cantigas de roda e de desafio. Com versos brancos – contendo apenas algumas rimas (uma pobre: menino/peregrino, na quinta estrofe; uma rica: rindo/lindo, na sexta estrofe) – o conteúdo lírico e emotivo do texto é colocado em um movimento de brincadeira infantil.

Henriqueta Lisboa evoca, neste seu poema, imagens de uma infância de corridas pelas matas, de travessuras, de pescarias – nas águas de Lambari, sua cidade natal – de brincadeiras com anjos, com a lua e as estrelas. Nota-se, nos versos cinco a oito da terceira estrofe, um aspecto por demais curioso: “Estará no berço/brincando com os anjos,/na escola, travesso,/rabiscando bancos?” Esta criança brincalhona, ingênua, na escola, também pode praticar traquinagens – como rabiscar bancos. Nisso, notamos que a poesia da autora distancia-se da representação de uma infância sem malícias. Ao contrário, o que figura aqui, neste seu texto, é um menino real. Outro fato digno de nota é que, neste poema, diferentemente do que se notava em textos de épocas anteriores destinados à infância, não se apresenta uma punição para a traquinagem do menino; não há um castigo para quem rabisca bancos na escola; não palmatória, nem lhe será determinado ficar de castigo sobre caroços de milho. Isso nos leva a crer que nas figurações desta fase da vida neste poema de Henriqueta não comparece o caráter pedagógico e moralizador.

Passemos, em um movimento circular, ao título do poema – “O menino poeta” – e após, à última estrofe. Gérard Genette, em seu livro *Paratextos editoriais* (2009), no capítulo em que discute as funções do título, afirma que o aparato titular possui sutilezas. Às vezes, é o resultado de uma hesitação do autor quanto à sua escolha. Citando Valéry, Genette declara: “Se escrevo uma história antes de ter encontrado o título, ela em geral fracassa [...] Precisa-se de um título, porque o título é a grande bandeira para a qual nos dirigimos; o objetivo que precisamos alcançar é explicar o título.” (GENETTE, 2009, p. 65.) Um procedimento de análise que considere esta discussão incita-nos a pensar no por que – ou porquês – de a autora escolher este título: o artigo definido “o” concede ao substantivo ao qual precede um sentido individual, que aqui é determinado pelas circunstâncias e pelo discurso do eu lírico; designa “o” menino que figuraria com um ser especial. O substantivo concreto “menino”, no singular e em sua forma masculina, está impregnado das características sexuais, culturais e contextuais que envolviam essa designação à época que o poema foi escrito: uma criança do sexo

masculino, que brincava com brinquedos de menino. Interessante notar que esse menino, ao qual se poderia dar uma infinidade de outras adjetivações, ganha, neste poema, um status de poeta. O poeta seria uma espécie de vate, porque teria acesso a segredos, a experiências transcendentais acessíveis por meio da arte; aquele que faz poesia, que compreende a poesia da vida, que ensina aos outros os valores estéticos do seu “artifício”. Os últimos versos da oitava estrofe confirmariam esta adjetivação: “[...] quero ver de perto/para me ensinar/as bonitas cousas/do céu e do mar”. Nestes versos, confirmando a rede semântica proposta deste o início da narrativa, o menino ganha grandeza de filósofo, de sábio. Todos os seres, reais ou imaginários, visíveis ou invisíveis, ou mesmo os elementos da vida cotidiana que interditam o olhar do adulto para as belezas do céu e do mar, são captadas pela percepção visual [sensorial] do menino. Do grego “poíesis” e do latim “poesis”, o menino é criador, é fazedor de coisas, de sensações; pode conceder aos adultos, ou àqueles contaminados e ensilhados pelos paradigmas da vida moderna e contemporânea – com seus aparatos de burocracia e alienação – uma experiência inusitada. Pode apontar caminhos, alternativas. Paradoxalmente ao que se pensa sobre esta fase da vida, a autora nos apresenta um menino que possui a competência de revelar segredos aos adultos; uma concepção da infância que considera o menino não como o *l’enfant*, que nada sabe, mas como “aquele que sabe”. Não seria por esse motivo, talvez, que Jesus, o Mestre evocado e presentificado neste poema da escritora mineira, ensinando aos seus discípulos, chama para junto de si uma criança, coloca-a no meio de todos e lhes diz: “Em verdade verdade vos digo que se não vos tornardes como crianças de maneira alguma entrareis no reino dos céus”? Esta poesia [de menino, sobre menino, para meninos] descrita por Henriqueta Lisboa não teria o propósito, de alguma forma, de evocar a humildade, a simplicidade das coisas pequenas e, por isso, não teria, também, o poder de nos transportar para outros reinos: o reino da infância?

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **O alienista e outros contos**. São Paulo: Ediouro, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. (Trad. Marcus Vinicius Mazzari). São Paulo: Summus, 1984.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**: e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DUARTE, Constância Lima. Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina. In: WERKEMA, Andréa Sirhal [et al.] (Orgs.). **Literatura brasileira: 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 335-355.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEÃO, Ângela Vaz. Henriqueta Lisboa em mais de uma voz. In: WERKEMA, Andréa Sirhal [et al.] (Orgs.). **Literatura brasileira: 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 226-237.

LISBOA, Henriqueta. **O menino poeta**. Ilustrações Nelson Cruz. São Paulo: Peirópolis, 2008.

PERES, Ana Maria Clark. **O Infantil na Literatura**: uma questão de estilo. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

WERKEMA, Andréa Sirhal [et al.] (Orgs.). **Literatura brasileira: 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PALAVRA ESCRITA: INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA NAS VOZES NARRATIVAS DE CAROLINA E MISS CELIE

*Roberta Maria Ferreira Alves

O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge.

Le Bot

Existe a possibilidade de o silêncio revelar verdades, de vozes silenciadas se tornarem arautos de uma coletividade? Pensando nessas plausibilidades, nos deparamos com duas personagens literárias, ambas negras, mulheres, à margem da sociedade e que, apesar dessas supostas mazelas, conseguiram quebrar o silêncio através da escrita.

Carolina, personagem que nos é apresentada em *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960), de Carolina Maria de Jesus, e Miss Celie, a menina feia, solitária e maltratada do romance epistolar *A cor púrpura* (1982), de Alice Walker, são demonstrações, a nosso ver, contundentes de feições de vozes silenciadas, mas que buscam na escrita uma forma de serem ouvidas, ecoadas e percebidas.

Os ruídos que se ouvem nesses testemunhos femininos ultrapassa o som do contato entre o grafite do lápis, ou da tinta da caneta, que escarifica o papel, é um vozerio metonímico que gera marcas e reflexões. Como afirma Orlandi, uma resistência através da qual vozes reprimidas por ideologias dominantes buscam significar o silêncio.

Durante muito tempo, o silêncio foi percebido como anuência, para uma situação, contudo, cremos que, na verdade, pode ser observado como um caminhar entre o dizer e o não dizer, entre o aceitar e o não aceitar.

Carolina Maria de Jesus, mineira moradora da favela do Canindé em São Paulo, começa em junho de 1955 a escrever um diário no qual (re)significa o mundo em que está inserida. Nesse diário (coleção de cadernos), que ela termina de escrever em 1960, Carolina, narrador personagem, utiliza a escrita como uma arma, uma ferramenta de defesa e ataque.

A escritora afirma, em entrevista, que prefere escrever do que xingar e, por esse motivo,

* Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas. Professora da UFVJM. E-mail: beckalves@gmail.com

seu instrumento de resistência e salvação são seus escritos, suas opiniões, suas leituras de mundo que, de forma simples, coloquial, e por vezes muito distantes da norma culta, desenham seus relatos grafados em seus cadernos.

Os textos de Carolina Maria de Jesus e de Alice Walker nos permitem perceber uma valorização de saberes remoídos à margem da sociedade letrada, uma diletta atenção dada ao narrador e ao discurso não-científico e uma reviravolta no conceito de estética que, de forma diferenciada, abalou os departamentos literários mundo afora.

A oralidade nos diários da favelada e nas cartas da menina/mulher atuam como exemplo de uma literatura que deixa de ser captada pelo sentido etimológico de *littera* (letra), ou seja, tudo o que está escrito, e passa a ser entendido *lato sensu* como cultura, figurando assim, como uma espécie de arte do cotidiano.

Embora a escrita dos textos da catadora de lixo e da menina não se pautem pela norma padrão, podemos entender, através das construções e do vocabulário utilizados por Carolina Maria de Jesus, que se disse influenciada por uma professora, a vontade de seguir a forma culta da escrita, aquela considerada como correta, fruto dos poucos anos de vida escolar. Em diversas passagens do livro, podemos detectar a presença de alguns resquícios da língua padrão. Seja na utilização de próclises, seja na escolha de palavras, podemos observar, na passagem a seguir, tais características:

17 de JULHO Domingo. Um dia maravilhoso. O céu azul sem nuvem, O Sol está tepido. Deixei o leito as 6,30. Fui buscar agua. Fiz café [...] Quando retornei do rio o feijão estava cosido. [...] Hoje é a Nair Mathias quem começou impricar com os meus filhos. [...] E eu estou revoltada com o que as crianças presenciam. Ouvem palavras de baixo calão. Oh! Se eu pudesse mudar daqui para um nucleo mais decente. (JESUS, 2000, p.10)

Palavras e construções como “tepidos”, “deixei o leito”, “retornei”, “agua”, “impricar”, “presenciam”, “nucleo” podem reforçar a ideia levantada anteriormente, o domínio da escrita da catadora de lixo oscila entre dois mundos. Apesar de usar termos mais rebuscados e pouco conhecidos no mundo no qual vive, tais palavras ainda apresentam marcas de sua origem ao descumprirem normas de acentuação, troca da consoante “l” pela consoante “r” em “impricar” e o gerúndio tão característico das construções orais. Em várias outras passagens, esse trânsito é percebido. Em outra passagem do diário, a narradora afirma: “Quando eu vinha chegando no portão encontrei uma multidão. Crianças e mulheres, que vinha reclamar que o José Carlos havia apedrejado suas casas. Para eu repreendê-lo.” (JESUS, 2000, p.10) Ela utiliza com correção o coletivo de pessoas a concordância e colocação pronominal; no entanto, apresenta problemas: na questão da concordância verbal no tocante a número, no uso de preposição e na utilização excessiva de sentenças curtas, que evidenciam um desconhecimento sobre conectivos e pontuação.

Talvez essa característica seja uma tentativa da autora de concretizar as palavras da professora Lanita Salvina que a aconselhava a ler, consultar o dicionário para conhecer a origem de palavras e que, não se esquecesse de que as pessoas instruídas viviam com mais facilidade. A escritora, apesar de todos os problemas na escrita padrão, tentou do melhor jeito que pode produzir um texto que a aproximasse das tais pessoas instruídas, para que, assim, pudesse viver com mais facilidade.

A menina que começa, aos 14 anos, a escrever cartas para Deus, pois em sua concepção era o único capaz de olhar por ela, não apresenta, em seus escritos, o mesmo trânsito dos diários de Carolina Maria de Jesus. Miss Celie quer com suas cartas extravasar tudo que sente, tudo que aparentemente em silêncio vive, seja o abuso sexual do padrasto, sejam as surras do Sr ou ainda a paixão por Sugar Avery.

A necessidade de interlocução é o ponto mais importante no romance epistolar, como se, através da escrita, a narradora personagem pudesse sair do mundo no qual vivia, desejo esse também cultivado por Carolina. Ambas queriam modificar o mundo em que viviam, queriam que as condições de vida fossem melhores, mas cada uma, à sua maneira, sonhava essa modificação.

Os escritos de Miss Celie estão carregados de oralidade; ela escreve o que sente e o faz como fala. Moradora do interior do Sul dos Estados Unidos foi proibida de frequentar a escola e utilizava o que havia aprendido para se expressar. Tanto no livro em inglês, como na tradução para o português feita por Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira, percebemos marcas sociais, religiosas, de gênero e de época:

Querido Deus,

Eu tenho catorze ano. Eu sou. Eu sempre fui uma boa minina. Quem sabe o senhor pode dar um sinal preu saber o que tá acuntecendo comigo.

Na primavera passada, depois que o nenê Lucious chegou, iscutei o barulho deles. Ele tava puxando o braço dela. Ela diz, Inda é muito cedo, Fonso, eu num tô bem.[...] Ele nunca teve uma palavra boa pra falar pra mim. Só diz, Você vai fazer o que a sua mãe num quis fazer. Primeiro ele botou a coisa dele na minha coxa e começou a mexer. [...] Quando dueu, eu gritei. Ele cumeçou a me sufocar dizendo É melhor você calar a boca e acostumar. (WALKER, 1982, p.11)

DEAR GOD,

I am fourteen years old. I am I have always been a good girl. Maybe you can give me a sign letting me know what is happening to me.

Last spring after little Lucious come I heard them fussing. He was pulling on her arm. She say It too soon, Fonso, I ain't well. [...] He never had a kine word to say to me. Just say You gonna do what your mammy wouldn't. First he put his thing up gainst my hip and sort of wiggle it around.[...] When that hurt, I cry. He start to choke me, saying You better shut up and git used to it. (WALKER, 1982a, p.11)

As narradoras procuram apresentar para seus interlocutores os mundo nos quais vivem. Em

Quarto de despejo: diário de uma favelada, podemos perceber que Carolina nos mostra momentos de aparente inclusão que evidenciam o quanto a exclusão é a tônica mais forte. Assim, a partir do olhar ambíguo de Carolina, que sendo favelada, utopicamente, se imagina fora do grupo, vamos criando uma nova realidade para o cotidiano vivido na favela do Canindé. O favelado é sempre delineado em uma representação dual, seja ela do alcoólatra/trabalhador, ou do marginal/vítima dos desmandos da polícia. Toda a duplicidade se apresenta articulada dentro de um padrão idealizado pela autora para constituir uma boa história, aquela que, como todos que ela leu ou ouviu, apresente, de forma maniqueísta, o bem e o mal.

Tal duplicidade é bem representada também no diálogo entre narrador e personagem, pois, nos remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao do enunciado: o narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, porém, remetem ao autor, que passa, então, a ser o referente, fora da cena enunciativa. Em suma, a autora Carolina Maria de Jesus, em primeira instância, é dona do discurso que constrói ou inventa uma narradora séria, digna de credibilidade, em contraponto à protagonista “irreal”, volúvel.

No texto, misturam-se percepções da autora, da narradora e da personagem, como reforça a passagem a seguir

Sonhei que eu residia numa casa resilível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de Vera Eunice [...] Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela.

Realidade puramente ficcionalizada que permite à autora escrever o que quiser e na ordem que escolher, que lhe permitem mentir, ampliar, reduzir, omitir, criar. Uma miscelânea de opções, opiniões e atitudes paradoxais. A autora “constrói” uma história com forte apelo social, mas, em determinados momentos, opera também como elemento mantenedor, já que se comporta como aqueles que ela recrimina. Carolina alterna seus locais de pertencimento: ora favelada e excluída da sociedade, como ela afirma *marginais*, ora se coloca dentro da favela, mas superior àqueles que com ela convivem. Temos, nesses momentos, a certeza de que a Carolina que viveu a favela é muito diferente daquela que narra a favela. Testemunho ficcionalizado que nega para si a condição de favelada, assume a função de trabalhadora responsável pelo sustento da casa e dos filhos e, nesse ir e vir de posições, a condição humana se revela se apresenta e se faz concreta.

Alice Walker, ativista e escritora americana, escreve um romance epistolar no qual Miss Celie, uma menina pobre, negra e maltratada, através de suas cartas, coloca, como Carolina, todas as percepções do mundo no qual vive. Miss Celie escreve primeiramente cartas à Deus, pois Ele seria o único capaz de ouvi-la e o único capaz de fazer com que ela se sentisse melhor.

Posteriormente, as cartas que compõem o romance são trocadas entre a narradora e a irmã Nettie.

No prefácio de sua obra, o qual não foi incluído na tradução analisada para este trabalho, a escritora estadunidense afirma que o livro foi uma chance que ela teve de se encontrar, mesmo sem saber verdadeiramente o que seria, assim como Miss Celie, sua protagonista, um exercício de silêncio, audição e descobertas.

Assim, através dos depoimentos das personagens Carolina e Celie, encontramos uma forma de auto representação de um grupo que se sente marginalizado e alijado da sociedade. O próprio título do texto de Carolina Maria de Jesus se mostra carregado dessa percepção de alijamento. A favela é o quarto de despejo, espaço do qual a cidade se utiliza para conservar, guardar, esconder determinados objetos, sem valor e dos quais não se precisará mais ou por um bom tempo, e, metaforicamente, determinadas instâncias da memória. Literalmente, quartos de despejo operam como mantenedores de uma aparente organização, porque, em uma casa limpa e organizada o dono utiliza tal espaço para colocar utensílios úteis, esteticamente desagradáveis, mas que podem ser utilizados a qualquer momento, mas não podem interferir na organização estética da casa. Exemplo disso é uma tábua de passar roupas; deve estar sempre a mão, mas nunca à mostra. Miss Celie se desenha para nós, leitores, como feia, mais útil, ou seja, esteticamente desagradável, mas de grande utilidade, para o Sr., tratamento que ela utiliza sempre em referência ao homem que a levou de casa para ser a mulher que ele precisava para cuidar dele, da prole e da casa.

Tanto a escritora brasileira, quanto a americana, através dos relatos de suas personagens narradoras, apresentam, ao mesmo tempo, um caráter documental permeado de marcas de ficcionalidade, banhados por traços fortes de oralidade objetivando dar visibilidade a vozes silenciadas pelos processos histórico-literários de construção, e legitimar determinadas representações culturais desautorizadas.

Tais construções literárias, que pretendem legitimar vozes outras que não as hegemônicas a partir de pressupostos valorativos definidos pela própria hegemonia, soam como tentativas de “entrar pela saída de serviço”, e de se fazerem vistas como fonte de reflexão de uma época e de um espaço.

Narrativa curtas, contadas em primeira pessoa, nas quais narrador e protagonista incidem sobre a mesma figura. Podemos perceber que essas personagens são portadoras de vozes que ao mesmo tempo, atuam como protagonistas e narradoras. As duas protagonistas são sujeitos sociais não letrados, que demandam um registro feito através de um interlocutor.

Em *Quarto de despejo*, Audálio Dantas apresentou o texto de Carolina Maria para um editor que filtrou e editou os diários em 1960. Miss Celie teve sua voz difundida pela ativista/médium Alice Walker.

Embora saibamos que toda realidade, ao passar pelo crivo de leituras autorais e se tornar escritura, se torna ficcionalizada, temos de estabelecer essa diferença entre os dois textos analisados. Enquanto Alice Walker escreve uma ficção repleta de traços da realidade e assume essa estrutura, não podemos esquecer que, na concepção de Carolina Maria de Jesus, o texto que ela coloca em seus diários é representação pura de realidade. São textos estruturalmente distintos que encerram um objetivo muito próximo: conceder voz àqueles que, por muito tempo, foram silenciados.

Tais obras foram bem sucedidas e se tornaram famosas por se constituírem como uma forma de intervenção política na esfera pública, porém, conforme nos alertam as palavras de Jean Franco:

Embora a literatura de depoimento corra o risco de reproduzir as relações de poder existentes entre o intelectual e os “silenciados”, entre o gravador/erudito e a “vítima”, responde também à necessidade de auto-representação de qualquer grupo subalterno quando assume algum poder. Na verdade, muitos depoimentos respondem apenas a essa necessidade. Por outro lado, [...]usam o próprio voyeurismo da cultura ocidental (que está sempre usando os oprimidos e os índios como uma espécie de curiosidade a ser exibida em feiras) para fazer intervenções políticas eficazes que ultrapassem de muito o local de origem (FRANCO,1992,p.14)

Ambos os textos são escritos infringindo as normas padrão de sintaxe, colocando em relevo a cultura popular desprestigiada pelas formas canônicas de narrativa institucionalizadas. As narrativas retratam uma experiência própria, representativa não apenas de um indivíduo singular, mas também (e principalmente) a de uma identidade coletiva. Desempenha um papel social importante, o de denunciar uma experiência de opressão e/ou exclusão, assim como o de desvelar e desautorizar a história oficial como sendo “A Verdade” (transcendental e única), abrindo caminho para outras vozes e outras versões de determinados fatos sociais. As histórias contadas através dos diários de Carolina e das cartas de Miss Celie evidenciam que tais escritos querem reivindicar legitimidade para a escrita feminina de resistência.

REFERÊNCIAS

LE BOT, M. Le silence dans les mots. In: **Corps Ecrit**, Paris: PUF, 1984.

FRANCO, Jean. Rumo ao público/Repovoando o privado. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *¿Y nosotras latinoamericanas? Estudios sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 14.)

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática,2000.

ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, Pontes, 2000

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**. Campinas. Editora da Unicamp, 2007.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Trad. Peg Bodelson, Betúlia Brandão Maria José Silveira. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

WALKER, Alice. **The color purple**. Disponível em: < <http://ajaytao2010.files.wordpress.com/2012/12/the-color-purple-alice-walker.pdf> > Acesso jan.10 2014.

A ESCRITA FEMININA EM PONCIÁ VICÊNCIO

Rosânia Alves Magalhães*

*Não digam que fui rebotalho,
que vivi à margem da vida.
Digam que eu procurava trabalho,
mas fui sempre preterida.*
(Quarto de despejo, Carolina Maria de Jesus).

O presente artigo é resultado de uma apresentação oral no “VI Colóquio Mulheres em Letras”, do Grupo de Pesquisa Letras de Minas, vinculado à Faculdade de Letras da UFMG. Neste trabalho procura-se refletir sobre a literatura afro-brasileira, movidos pelo desejo de saber como a atividade literária pode revelar os meandros da escrita feminina afrodescendente. Para tal, centramos nossa atenção em Conceição Evaristo, que é uma expressiva representante deste viés literário, focalizando especialmente, um de seus romances: *Ponciá Vicêncio*, publicado em 2003.

Assim o objetivo principal deste trabalho é investigar como se efetiva a constituição da escrita feminina afrodescendente no romance *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo. Para tanto, o trabalho está dividido em duas partes. A primeira contempla uma breve biografia de Conceição Evaristo que mostra como a vida dessa escritora é marcada pelos entraves recorrentes às mulheres negras, em nossa sociedade. Desse modo, Conceição Evaristo tem papel de destaque na literatura afro-brasileira como uma escritora engajada que pretende em seus escritos retratar de maneira real as riquezas da cultura negra, bem como faz uma denúncia e se mostra resistente às mazelas experimentadas pelos negros. Já a segunda parte, reflete sobre questões relativas à exclusão racial e de gênero enfrentadas, em especial, pelas mulheres negras. E a partir analisar como essa autora através de sua escrita persegue no romance os vestígios de uma memória para recompor uma história perdida dos negros, e através dela gritar por um sentimento que a própria Conceição nomeia de resistência e insubordinação.

* Mestranda do Programa de Mestrado em Teoria Literária (PPGLET), da Universidade Federal de Uberlândia _ Minas Gerais. E-mail: rosanimag@hotmail.com.br.

Conceição Evaristo nasceu em 29 de novembro de 1946 em Belo Horizonte advinda de uma família modesta precisou trabalhar desde muito cedo para auxiliar a família e apesar do trabalho ainda estudava “exigência da mãe severa, preocupada com o futuro da prole de nove filhos” (DUARTE, 2007, p.23).

Todavia, com todas as dificuldades que tivera só finalizou o antigo curso normal superior aos 25 anos e com desejo de desenvolver seus estudos mudou-se para o Rio de Janeiro em 1973 e graduou-se em Letras, tendo ingressado no mestrado em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro defendendo no ano de 1996 sua dissertação sobre literatura negra.

Um dos motivos para sua mudança para o Rio de Janeiro foi as dificuldades encontradas em sua terra natal para estudar. Assim buscando novos contornos acadêmicos é que Conceição Evaristo se sujeita a ir para essa cidade, tendo trabalhado “como professora da rede pública de ensino da capital fluminense e da rede privada de ensino superior” (OLIVEIRA, 2009, p.621).

Vislumbra-se que nos escritos de Evaristo há um movimento de fuga e inserção no espaço, possibilitado pela leitura e pela escrita a ajudava a fugir para sonhar e inserir-se para modificar, enquanto mulher. Tendo isso em vista, a autora afirma que:

Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também, desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. (EVARISTO, 2007, p.20)

Nota-se que “a biografia de Conceição Evaristo é marcada pelos entraves recorrentes às mulheres negras, em nossa sociedade, os quais ainda delimitam os devires do sujeito feminino negro, restringindo-lhes as possibilidades” (SENA, 2012, p.290) e, portanto dificultando sua ascensão a outros patamares que os previamente determinados para os negros.

Neste trabalho assumem-se as constantes discursivas elencadas por Duarte (2008) como critérios de configuração da literatura afro-brasileira, são elas: a *temática* - onde “o negro é o tema principal da literatura negra” (Octavio Ianni *apud* Duarte, 2008, p.12). A *autoria* - uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro. *O ponto de vista* - a escrita afro-brasileira deve estar identificada à história, à cultura, a problemática do negro. *A linguagem* - esta deve ser constituída de uma discursividade específica, marcada por um vocabulário oriundo da África e inserido no processo transculturador em curso no Brasil. *Um público*

leitor - leitores afro-descendentes como fator de intencionalidade ausente do projeto que norteia a literatura brasileira em geral. O autor explica que quaisquer umas destas constantes isoladas são insuficientes para propiciar o pertencimento à literatura afro-brasileira.

Neste contexto, conforme palavras do próprio Duarte (2007) o romance Ponciá Vicêncio:

Se entendido como texto de autoria afrodescendente, tratando de tema vinculado à presença desse segmento nas relações sociais vividas no país, a partir de uma perspectiva identificada politicamente com as demandas e com o universo cultural afro-brasileiro e destacando ainda o protagonismo negro nas ações, em especial aquelas em que se defronta com o poder e com seus donos, não há dúvida de que Ponciá Vicêncio não só preenche tais requisitos, como ocupa o lugar supostamente vazio do romance afro-brasileiro. (DUARTE, 2007, p.27).

Portanto, neste trabalho adota-se esse posicionamento de Duarte (2008) que se encaixa perfeitamente ao romance Ponciá Vicêncio, pois este se amolda a noção de literatura afro-brasileira, mencionada por este autor, visto que se trata de um romance escrito por uma mulher negra, com personagens negros, no qual a autora discute temas relacionados ao negro e principalmente à condição da mulher negra no cenário brasileiro. Alguns temas que se destacam também neste romance são: discriminação, limitações sociais sofridas principalmente pelas personagens Ponciá Vicêncio e Bilisa, resgate da cultura negra, valorização dos saberes populares, respeito pelos ancestrais, entre outros.

Duarte (2008) chega à conclusão de que, a partir da conjunção desses cinco elementos, poderia se verificar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Dessa forma:

[...] temos uma produção que está *dentro* da literatura brasileira, porque utiliza da mesma língua, e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores não se enquadra na ‘missão’ romântica, tão bem detectada por Antônio Candido, de instituir o advento do espírito nacional. [...] Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na diferença que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica. (DUARTE, 2008, p.22).

Segundo Ianni (2011), “a literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no curso do tempo. [...] é um imaginário que se articula por autores, obras, temas, invenções literárias”. (p.183). Dessa forma, “a literatura das escritoras assume a insubordinação como posição ideológica por encenar, literamente, a dominação masculina e situações de exclusão racial.” (DIOGO, 2010, p.1).

Neste contexto, a escritora Conceição Evaristo “traça o perfil da mulher negra vivendo numa sociedade pós-abolicionista que deixa o afrodescendente em posição tão vulnerável à supremacia do branco quanto àquela vivida durante o regime escravocrata”. (ROCHA, 2011,

p.54). No processo de recuperação da memória afrodescendente associado à ideia de construção de uma identidade negra é importante ressaltar o papel da escrita feminina, especialmente, de mulheres negras que muitas vezes sofrem a exclusão racial e gênero por estarem relacionados à falta de instrução.

A respeito disso, Lúcia Avelar Estanislau (2010) assevera que, cabem às mulheres, em especial, às negras categorias ocupacionais de menos prestígio e remuneração, mesmo que seja considerável o número de mulheres com escolaridade superior. “As negras permanecem mal remuneradas ou são preteridas pelo mercado de trabalho, sob o eufemismo da ‘boa aparência’”. (ESTANISLAU, 2010, p. 216).

Neste contexto, em *Ponciá Vicêncio*, Conceição Evaristo apresenta a escrita de seus personagens, como critério de crítica e denúncia da exclusão racial e de gênero que tantas mulheres negras enfrentam apesar de uma boa escolarização. A esse respeito Duarte (2013) afirma que:

A competência de Conceição Evaristo para mergulhar fundo no pensamento e na ação do oprimido, e construir sua ficção verdade, pode ser verificada não apenas em seus contos, mas também nos poemas e romances que já publicou. Aliás, mais uma vez ela afirmou que a gênese de sua escrita está no acúmulo de tudo que ouviu e viveu desde a infância. (DUARTE, 2013, p.3)

Dessa forma, Maria Vicêncio, mãe de Ponciá, acredita que se a filha aprendesse a ler poderia conseguir um destino diferente dos seus na cidade. Por isso, quando chegou à notícia na roça de que os missionários iriam montar uma escola, ela tratou logo de consentir a filha que estudasse.

Quem sabe a menina um dia sairia da roça e iria para a cidade. Então, carecia de aprender a ler. Na roça, não! Outro saber se fazia necessário. [...] O saber que se precisa na roça difere em tudo do da cidade. Era melhor deixar a menina aprender a ler. Quem sabe, a estrada da menina seria outra. (EVARISTO, 2003, p. 28).

Porém, não tardou para que, Ponciá percebesse que seu saber de pouco adiantaria na cidade.

Antes gostava de ler. Guardava várias revistas e jornais velhos. Lia e relia tudo. [...] um dia Ponciá juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. De que valia ler? De que valia ter aprendido a ler? No tempo em vivia na roça, pensava que, quando viesse para a cidade, a leitura lhe abriria meio mundo ou até o mundo inteiro. (EVARISTO, 2003, p. 91).

Também, o pai de Ponciá conhecia todas as letras do alfabeto. Porém, não conseguia formar as sílabas e nem as palavras. “Aprendera ler as letras numa brincadeira com o sinhômoço. Filho de ex-escravos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais”.

(EVARISTO, 2003, p.17). O sinhozinho logo que percebeu que negro aprendia, parou a brincadeira. “O pai de Ponciá Vicêncio, em matéria de livros e letras, nunca foi além daquele saber”. (EVARISTO, 2003, p. 17).

Além do pai de Ponciá, o irmão também é mencionado na questão do saber a ler. Lúndi José Vicêncio “aprendeu a ler, escrevia o próprio nome, e ia aprender muito mais”. (EVARISTO, 2003, p.114). E de fato, o saber a ler e escrever lhe possibilitou conquistar a função de soldado, na delegacia em que trabalhava limpando o chão. Mas, assim como a irmã, percebeu que o sonho de vestir “os trajes da importância”, estavam distante do projeto maior, ou seja, “[...] não bastava saber a ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus”. (EVARISTO, 2003, p.127).

Todos esses exemplos, relacionados ao “saber ler”, das personagens de Conceição servem para reflexão daquilo que afirma Alzira Rufino (1997) quando diz que:

A mobilidade profissional é tão restrita para a mulher negra que, mesmo aquela que consegue um grau maior de escolaridade, é obrigada a continuar a trabalhar como doméstica por ver limitado seu acesso a outras atividades. O que predomina é o item cor, não a escolaridade que a mulher negra já (a duras penas) alcançou. (RUFINO, 1997, p.20).

A própria Conceição Evaristo sentiu na pele o preconceito que sofre uma mulher negra em relação à escolarização. Proveniente de uma linhagem de mulheres que prestavam serviços de “cozinheiras, arrumadeiras e lavadeiras que serviram a tradicionais famílias da cidade, encontrou dificuldades imensas quando se dispôs a estudar”. (DUARTE, 2007, 23). Logo:

Enquanto trabalhava como doméstica e após concluir o Curso Normal, eu sonhava em dar aula em Belo Horizonte. Mas aí entra uma questão sériíssima. Em 1971, não havia concurso para o magistério e, para ser contratada como professora, era necessário apadrinhamento. E as famílias tradicionais para quem nós trabalhávamos não me indicariam e nunca indicaram; não imaginavam e não queriam para mim um outro lugar a não ser aquele que “naturalmente” haviam me reservado. Houve mesmo uma patroa de minha tia, numa casa em que eu ainda menina e já mocinha ia fazer limpeza, lavar fraldas de bebês, ajudar nas festas, entregar roupas limpas e buscar as sujas, que fez a seguinte observação: “Maria, não sei porquê você esforça tanto para a Preta estudar”. (EVARISTO *apud* DUARTE, 2007, p.23).

Assim, como Estanislau (2010), Rufino (1997) acredita que por causa do preconceito, a mulher negra enfrenta um mercado de trabalho com limitações, por causa da cor da pele, por causa de sua aparência. Dessa forma, apesar dos grandes progressos e conquistas realizados

1 Depoimento de Conceição Evaristo concedido a Eduardo de Assis Duarte, em 2 de março de 2006

pelos movimentos feministas, nas últimas décadas, as mulheres negras acabam por não usufruir os mesmos direitos das mulheres brancas.

Na verdade, esses movimentos não incluem preocupações de raça, de forma que, as mulheres negras não se veem ali representadas. Dessa forma, elas ficam expostas a vários tipos de exclusão, assédio sexual, dentre outras situações agravantes, tais como violência doméstica. Daí a intenção da autora, em conscientizar mulheres negras que, “na medida em que se libertam dos estereótipos de mulata-tipo-exportação, acreditando no seu potencial intelectual e na sua própria força, as mulheres negras fortalecem sua autoestima, apoiadas em sua história de resistência”. (RUFINO, 1997, p.23). A própria Ponciá foi vítima dessa violência doméstica, que tantas outras mulheres negras sofrem em nosso país. “Ao ver a mulher tão alheia, teve desejos de trazê-la ao mundo à força. Deu-lhe um violento soco nas costas, gritando-lhe pelo nome.” (EVARISTO, 2003, p.20).

Porém, mesmo com todos os percalços enfrentados pelos negros e, em especial pela mulher negra, a autora acredita que a escrita seria o meio de reverter o apagamento do protagonismo do negro na história do país. Por isso, “tomo como objeto a obra de Conceição Evaristo, que, a meu ver, contém as marcas identitárias de mulheres que estão reescrevendo a história literária brasileira” (DUARTE, 2013, p.2).

Aliás, a escrita na obra de Conceição Evaristo toma contornos poéticos e compromisso social, mesmo quando ela apresenta suas funções utilitárias. A autora expõe que, o primeiro sinal gráfico que lhe foi apresentado como escrita veio de um gesto antigo de sua mãe. Que “na composição daqueles traços, na arquitetura símbolos, alegoricamente ela imprimia todo o seu desespero. [...] É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso?”. (EVARISTO, 2007, p. 16). Mas ainda, quando menina a escrita lhe apareceu em sua função utilitária e às vezes constrangedora, era o momento de devolução das roupas limpas.

Uma leitura solene do rol acontecia no espaço da cozinha das senhoras:

- 4 lençóis brancos,
- 4 fronhas,
- 4 cobre-leitos,
- 4 toalhas de banho,
- 4 toalhas de rosto,
- 2 toalhas de mesa,
- 15 calcinhas,
- 20 toalhinhas,
- 10 cuecas,
- 7 pares de meias, etc., etc., etc. (EVARISTO, 2007, p.17).

Assim, “A literatura de autoria assumidamente negra – como esta – assinada por Conceição Evaristo – ao mesmo tempo projeto político e social, testemunho e ficção, está se

inscrevendo de forma definitiva na literatura nacional” (DUARTE, 2013, p.6). Também através de uma linhagem memorialista, Conceição apresenta a imagem de sua mãe e de um Diário escrito por ela, Evaristo questiona:

O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?

Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, com também pela escolha da matéria narrada.

A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa-grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (EVARISTO, 2007, p.20-21).

Portanto, para a autora de *Ponciá Vicêncio*, mesmo que exista o eufemismo da “boa aparência”, citado por Estanislau, a escrita representa sua auto-inscrição no mundo. “A escrita literária foi o local onde a poeta Conceição Evaristo encontrou refúgio. E é como uma refugiada que Evaristo vai conduzir sua escritura” (SENA, 2012, p.288). E na condição de mulher negra inserida nos espaços culturais brasileiros, a escrita adquire um sentido de insubordinação. Pois a constituição dessa escrita “permite abandonar estereótipos que durante muito tempo caracterizaram o afrodescendente e que ressaltavam apenas seus atributos físicos, [...] sua falta de inteligência”. (ROCHA, 2011, p.54)

Também, em entrevista concedida a Eduardo de Assis Duarte, em novembro de 2006, Conceição Evaristo explica a origem do diário que sua mãe escrevia. Segundo a escritora, o diário significou o impacto que a leitura do *Quarto de despejo* causou na vida delas.

Foi a partir da leitura do livro de Carolina de Jesus, mulher negra e favelada, migrante mineira em São Paulo, que minha mãe desenvolveu o desejo da escrita. Nas páginas da outra favelada nós nos encontrávamos. Conhecíamos, como Carolina, a aflição da fome. E daí ela percebeu que podia escrever como a outra, porque ela era também a Outra... São lindos os originais de minha mãe, caderninhos velhos, folhas faltando, exteriorizando a pobreza em que vivíamos. Ali, para além de suas carências, ela se valeu da magia da escrita e tentou, como Carolina, manipular as armas próprias do sujeito alfabetizado. No entanto, ela registrou mais que as necessidades do momento. É uma escrita que guarda a memória do cotidiano, da premência da vida no dia a dia, entremeada, às vezes, por uma lembrança mais antiga. A nossa memória familiar, que cultua os nossos avós e bisavós, me chegou

muito também por meio dos relatos de minha tia, a que me criou e que se foi aos 85 anos. (DUARTE, 2011, p. 430).

Duarte (2007) argumenta que, o texto de *Ponciá Vicêncio* destaca-se pelo território feminino de onde emana um olhar outro, marcado pela etnicidade, que provém a vozes das correntes arrastadas e uma discursividade específica. Dessa forma:

Vê-se que no romance fala um *sujeito étnico*, com as marcas da exclusão inscritas na pele, a percorrer nosso passado em contraponto com a história dos vencedores e seus mitos de cordialidade e democracia racial. Mas, também, fala um *sujeito gendrado*, tocado pela condição de ser mulher e negra num país que faz dela vítima de olhares e ofensas nascidas do preconceito. Esse ser construído pelas relações gênero se inscreve de forma indelével no romance de Conceição Evaristo, que, sem descartar a necessidade histórica do testemunho, supera-o para torná-lo perene na ficção”. (DUARTE, 2007, p.29).

De acordo com Maria Consuelo Cunha Campos e Eduardo de Assis Duarte (2011), a escrevivência de Conceição Evaristo articula seus projetos literário e existencial, a uma longa e persistente militância social, étnica e de gênero, que se agrega a atuação acadêmica e a sua criação poética e narrativa. Portanto suas obras “revelam a consciência de pertencimento a um grupo social oprimido, que tem na pele a cor da exclusão, e está presente em cada personagem” (DUARTE, 2013, p.3). Desse modo, Evaristo:

Põe em cena, sob uma perspectiva feminina a afro-identificada, problemas do cotidiano de mulheres negras, conectando sua literatura às raízes étnicas. Centrados na temática afro-brasileira, seus escritos consubstanciam sua resistência ao sexismo, ao racismo e aos demais preconceitos e formas correlatas de exclusão. Mas sem perder a ternura jamais. (CAMPOS; DUARTE, 2011, p.213)

Neste contexto de militância, Evaristo apresenta em *Ponciá Vicêncio*, uma menina negra em que “nos tempos de roça”, “de casa e pau-a-pique”, “chão de barro batido”, “bonecas de espigas de milho”, “arco-íris feito de cobra coral” e “bebendo água no rio”, Ponciá gostava de ser mulher, ela era feliz.

Naquela época Ponciá Vicêncio gostava de ser menina. Gostava de ser ela própria. Gostava de tudo. Gostava da roça, do rio que corria entre as pedras, gostava dos pés de pequi, dos pés de coco-de-catarro, das canas e do milharal. [...] Ponciá Vicêncio ria. Tudo era tão bom. (EVARISTO, 2003, p. 13)

Porém, na fase adulta, a personagem ao tomar consciência de sua condição de mulher negra, pobre e favelada se depara com uma realidade da qual ela prefere esquecer.

Ponciá Vicêncio interrompeu os pensamentos lembranças, levantou-se endireitando as costas que ardiam pelo soco recebido do homem e foi vagarosamente arrumar a comida. Olhou para ele, que se havia assentado na cama imunda, e se sentiu mais ainda desgostosa da vida. [...] Apesar da ida e vinda dela no tempo, em poucos instantes a janta ficou pronta. [...] Fechou os olhos e relembrou a casinha de chão de barro batido de sua infância. O solo era todo liso e por igual, mesmo seco dava a impressão de ser escorregadio. Tudo ali era de barro, panelas, canecas, enfeites e até uma colher com que a mãe servia o feijão. Ao se lembrar da mãe, sentiu um aperto no peito. O que acontecera com ela? Teria morrido? Precisava levantar algumas histórias do passado. [...] Ponciá havia tecido uma rede de sonhos e agora via um por um dos fios dessa rede destecer e tudo se tornar um grande buraco, um grande vazio. (EVARISTO, 2003, p. 24-26).

Assim, ao retratar histórias reais de mulheres negras, em sua trama ficcional e:

Através da densa trama rítmica que tece em sua escritura, Conceição Evaristo evoca e convoca as sensibilidades das mulheres negras marginalizadas. Dessa sensibilidade da diferença, emergem as contestações das fronteiras rígidas, visto que rompem categorias estanques do pensamento ocidental. Dessa forma, emerge uma consciência que opera em contraponto, na qual a composição polifônica e híbrida desarticula a força homogeneizante que visa excluir as vozes dissidentes. (SENA, 2012, p.291).

Percebe-se no romance que Ponciá desde criança se incomodava com sua identidade, ou melhor, dizendo com a falta de identidade. Tanto que, a personagem Ponciá, no exercício de autoflagelo, copiava o nome e o repetia, no intuito de encontrá-la. “Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. E era tão doloroso quando grafava o acento”. (EVARISTO, 2003, p.29). Dessa forma:

Ponciá é uma mulher que se situa no truculento momento do pós-abolição. Seu corpo vive da maneira mais intensa possível, a experiência do não lugar, que cabiam às mulheres negras neste momento. Seu sobrenome, “ganhou” do antigo senhor de escravo, dono da fazenda. Sua família ainda vivia na mesma fazenda, fazendo os mesmo trabalhos e sendo submetidos às mesmas humilhações de outrora. Ponciá se permite viver novas experiências e vai para a cidade, assim a história segue com uma beleza poética e uma tristeza profunda de quem sabe no corpo o significado das palavras ali contidas. Assim, o país se vê com um contingente enorme de pessoas que ocupam um não lugar social. (TOKITA, 2013, p.121).

Apesar de uma infância feliz Ponciá se sentia incomodada “A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. Tinha, então, vontade de choros e risos” (EVARISTO, 2003, p.19). Quando adulta essa necessidade de traçar sua própria história chegou forte, o meio seria mudar para cidade. Dessa forma, “a crença era o único bem que ela havia trazido para enfrentar uma viagem que durou três dias e três noites. [...] Haveria, sim, de traçar o seu destino”. (EVARISTO, 2003, p.36). Diante do exposto:

Somando-se a condição do não lugar, à baixa escolaridade, à discriminação pela cor e pelo gênero, o que temos são mulheres que com uma potência subjetiva imensa, seguiram em frente, construíram suas histórias e engendraram lutas por outras condições de vida. (TOKITA, 2013, p.123).

Portanto, conforme palavras da própria Conceição Evaristo, escrever para ela significa insubordinar aquilo que lhe é imposto por uma sociedade preconceituosa. Dessa forma, escrever para Evaristo pressupõe:

[...] um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2007, p.20-21).

Assim, a escrita de Conceição Evaristo, mostra-se solidária e identificada com a realidade dos menos favorecidos, especialmente, com a realidade marginalizada de mulheres negras. “Escrevivência – escrever a existência – meio conceito, meio desafio para o eu lírico transcender o biográfico, e se colocar na base da escrita desta mulher madura, lúcida e solidária” (DUARTE, 2013, p.3). Dessa forma, através de suas personagens a autora demonstra a necessidade dessas mulheres negras de traçar sua própria história e assim, abandonar estereótipos que os caracterizam de forma negativa.

REFERÊNCIAS:

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha; DUARTE, Eduardo de Assis. **Conceição Evaristo**. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica*. 2011. Volume 2. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DIOGO, Rosalia Estelita. **Paulina Chiziane e Conceição Evaristo: Escritas de resistência**. Fazendo Gênero 9; Diáspora, Diversidades, Deslocamentos. 23 a 26 de agosto de 2010. http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277932283_ARQUIVO_ARTIGOfazendogenero-final.pdf. Acesso em: 22 dez 2013.

DUARTE, Constância Lima. **Gênero e violência na literatura afro-brasileira**. www.letras.ufmg.br/liteafro, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. **O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo**. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007 (p.22-29).

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura afro-brasileira: um conceito em construção.** *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31. Brasília, 2008 (p.11-23).

DUARTE, Eduardo de Assis. **Conceição Evaristo.** In: DUARTE, Eduardo de Assis. FONSECA, Maria Nazareth Soares (Organizadores). **Sobre os autores. Literatura e Afrodescendência no Brasil: Antologia Crítica.** 2011. Volume 4. Belo Horizonte: Editora UFMG. (p.417)

ESTANISLAU, Lúcia Avelar. **Feminino Plural: negras do Brasil.** In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro* (Org.). 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 211-228

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe:** um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: Alexandre, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras.* Belo Horizonte: Mazza, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** Belo Horizonte: Mazza, 2003.

IANNI, Octavio. **Literatura e consciência.** In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. "Escrivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. *Rev. Estud. Fem.* vol.17 no.2 Florianópolis May/Aug. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2009000200019&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 23 dez 2013.

ROCHA, Paraguassu de Fátima. **O discurso da memória e a identidade feminina na literatura afro-brasileira.** *Entrelinhas – Vol. 5, n. 1* (jan/jun, 2011). Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/1150>. Acesso: 18 nov 2013.

RUFINO, Alzira. **O poder muda de mãos, não de cor.** Santos: S/I, 1997. Disponível em: <http://www.umbandaracional.com.br/iansa.html>. Acesso em 20 set 2013.

SENA, Tatiana. **Trançando identificações: a poética de Conceição Evaristo entre os movimentos negro e feminista.** *A produção de autoria feminina - Vol. 2, n. 1, jan./jun. 2012.* Disponível em: <http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/volume2-n1/20-TRAN%C3%87ANDO-IDENTIFICA%C3%87%C3%95ES-A-PO%C3%89TICA-revistaponti-vol2-n1.pdf>. Acesso: 02 jan 2014.

TOKITA, Márcia Figueiredo. **Mulheres negras.** *Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina. “Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro”.* 10 a 13/09/2013. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v9_marcia_GVII.pdf. acesso: 22-12-13.

TENTATIVAS DE DIÁLOGO: SOBRE A DIVULGAÇÃO DO TEATRO DE HILDA HILST

Rubens da Cunha*

O teatro de Hilda Hilst no cenário teatral brasileiro

Alguns anos antes da produção dramaturgica, escrita entre 1967 e 1969, Hilda Hilst tomou uma decisão que a marcaria para o resto da vida, tanto em sua literatura, quanto na construção de seu nome de escritora. Ela decidiu se recolher num sítio no interior de Campinas (SP), onde construiu uma casa batizada de “Casa do Sol”, e no ano de 1966, passou a escrever a maior parte de sua obra nesse lugar, no qual residiu até o seu falecimento, em 2004. Pode-se pensar que o recolhimento foi uma atitude política estranha num tempo em que os artistas eram chamados à manifestação e que a saída de cena foi a estratégia encontrada para satisfazer as ideias poéticas, filosóficas e místicas que tomavam conta das reflexões da escritora. Porém a Casa do Sol não era um claustro onde a história não penetrava. A Casa do Sol era mais uma antena, um espaço de atração para o que acontecia no mundo. Assim, vivendo e vendo o seu tempo, Hilda Hilst resolveu se comunicar com ele de outra maneira, estabelecer alguma forma de abertura, de cisão, de espaço em que pudesse se falar de forma “urgente e terrível”. Foi na dramaturgia que Hilda Hilst encontrou um outro caminho, tanto para dar conta das questões poéticas, estéticas e filosóficas que havia colocado em seus livros anteriores, quanto para abarcar também o desejo de uma comunicação mais efetiva com o público. Assim, entre os anos de 1967 e 1969, Hilda Hilst escreveu as suas 8 peças teatrais: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo*, *A morte do patriarca*.

Ao ser questionada sobre porque resolveu escrever dramaturgia, Hilda explicou:

Nós vivemos num mundo em que as pessoas querem se comunicar de uma forma urgente e terrível. Comigo aconteceu também isso. Só a poesia já não me bastava. A poesia sofre um desgaste terrível. A gente diz as coisas, mas além das edições serem pequenas, vendem pouco. Então, procurei conservar nas minhas peças certas

* Doutorando em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis – SC. Email: rubensdacunha@gmail.com

dignidades da linguagem. Considero o Teatro uma arte de elite, mas não no sentido esnobe da palavra. O que eu quero dizer é que o homem, quando entra no teatro, deve sentir uma atmosfera diferente daquela que sente no cinema. Uma sala de teatro deve ser quase como um templo. Todo aquele que se pergunta em profundidade é um ser religioso. Tentei fazer isso em todas as minhas peças. (HILST, 1970, p. 10)

A dramaturgia Hilstiana está imbrincada com os poemas escritos anteriormente e com as ideias que lhes dão sustentação, com essas “dignidades da linguagem”, mas que também traz elementos mais incisivos, mais engajados, que agrega um olhar de combate, de percepção de que a ordem política, social, econômica precisava ser alterada, eivada pelos gritos de democracia e liberdade. De cunho abstrato, metafórico, alegórico, o teatro Hilst ano mergulha no literário, mas não é apenas um exercício de estilo da autora e sim uma tentativa de inserir sua voz de poeta num tempo bastante conturbado. Ao escrever dramaturgia, Hilda Hilst trouxe como pano de fundo de suas peças os problemas políticos, sociais, humanos prementes do período, no entanto, o que diferencia seu teatro é justamente o tratamento profundo, difícil e poético que ela dá a esse conjunto de textos.

Anatol Rosenfeld foi a primeira voz da crítica a se manifestar sobre o texto teatral de Hilda. No dia 21 de Janeiro de 1969, ele escreve um ensaio para o Suplemento Cultural do Jornal *O Estado de São Paulo* no qual apontava o teor poético e a dificuldade que Hilda Hilst teria em levar seu teatro à cena: “Seu teatro tem acentuado teor poético, além de revelar tendências místico-religiosas. À primeira vista, este tipo de dramaturgia não se afigura muito propício para provocar o entusiasmo das companhias profissionais”, mas Rosenfeld era otimista, acreditava que Hilda Hilst acrescentava “uma nova dimensão ao teatro brasileiro” e tudo seria uma questão de tempo para que os profissionais do teatro levassem a novidade ao palco. Rosenfeld destaca a forte poeticidade dos textos: “particularmente interessante é a pesquisa no campo do verso entremeado por rimas internas, assonâncias e aliterações, enquanto a linguagem mantém, concomitantemente, quase sempre surpreendente leveza coloquial”.

Anatol Rosenfeld (2009, p. 149) também afirmou que o teatro de Hilda Hilst não se filiava a nenhum grupo: “a autora é uma espécie de unicórnio dentro da dramaturgia brasileira”. Esta imagem professada por Rosenfeld consegue revelar a complexa relação que o teatro de Hilda e a própria escritora tiveram com os realizadores teatrais, com os editores e com o público na época. No teatro, o que predominava nos palcos, e fora deles, era uma

estética que propunha transgressões violentas. Havia no ar palavras de ordem que tangiam a consciência e a criatividade dos escritores.

Hilda escreveu num outro diapasão de força, algo mais oblíquo, mais sinuoso do que o mundo visceral e direto vigente nos palcos de então. Sua voz dramatúrgica foi carnada na dubiedade desse jogo de forças entre dizer o que precisava ser dito, de forma direta e aquilo que precisava ser sussurrado, cantado em tom mais alegórico, mais afeito às metáforas, aos meandros do onírico e do metafísico. Não se trata de uma hierarquia, ou de um distanciamento ilhado, mas sim de uma espécie de viagem - ou busca - que, ao mesmo tempo, era persecutória dos assuntos vigentes, mas também se colocava à margem, se direcionava a pontos que não recebiam tanta atenção das preocupações dos seus pares. Retomando a condição “unicórnica” de Hilda Hilst, é possível aproximá-la do conceito antropológico da liminaridade. Pode-se pensar a ida para a Casa do Sol dentro da lógica de um rito de passagem, no qual se podem identificar três fases no processo: separação, margem e agregação. A separação abrange os aspectos simbólicos que implica no afastamento do indivíduo tanto dos pontos fixos que o sustentavam na estrutura social, quanto das condições culturais mais comuns ao seu meio. No segundo estágio do rito de passagem está a margem, aquele momento intermediário em que o indivíduo transita numa ambiguidade: não é mais o que era na sua estrutura social ou cultural, mas também ainda não se desgarrou completamente, não finalizou a passagem. Quando isso acontece, ocorre a terceira e última fase do rito: há novamente uma estabilidade, o indivíduo se estabelece em outro plano, com outra completude, diferente da anterior e também diferente daquele momento de transição (GENNEP, 2008, p. 27). O que interessa aqui é essa segunda fase: a transição, a liminaridade, pois para Victor Turner:

Os atributos da liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais (TURNER, 1976 p. 117).

O processo criativo de Hilda Hilst quando escreveu a sua dramaturgia pode ser pensado justamente no espaço do liminar, daquilo que escapa à rede classificatória das ações e dos gêneros, afinal ela era uma escritora cuja presença era bastante notada nos eventos, nos acontecimentos literários e culturais da cidade de São Paulo. Com sua ida para a Casa do Sol,

muitas coisas são deixadas para trás, mas não de forma imediata, ou radical que possa pressupor um corte, uma fissura completa. O afastamento aqui coloca Hilda nesse entremeio, nesse lá e cá, sobretudo nos primeiros anos nos quais, justamente, ela escreveu as oito peças. O fato de escrever à margem não queria dizer isolamento, não queria dizer ruptura completa com o cenário artístico, cultural e político. Havia a consciência em Hilda que o texto dramático só se completa na encenação, quando sobe ao palco e é transmitido ao público pelo avivamento que uma encenação provoca. Suas peças urgentes, que também podem ser vistas como didáticas ou de advertência, foram divulgadas por Hilda Hilst entre amigos e alguns nomes envolvidos com o teatro.

Os atos de divulgação¹

Pesquisando-se nas cartas, cadernos e anotações nos arquivos de Hilda Hilst, disponibilizados pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, mantido pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, percebe-se que ela buscou uma articulação para que as peças fossem levadas ao palco, colocadas em cena por alguns dos nomes mais influentes da época. Esse trânsito é repleto de dificuldades, ausências, silêncios que estabelecem ainda mais essa liminaridade tanto da autora em relação a seus pares, quanto do seu teatro em relação ao cenário teatral do período.

Num de seus cadernos há anotações com diversos nomes para quem ela encaminhou as peças. No dia 9 de fevereiro de 1968, Hilda deixou os textos de *A possessa*, *O rato no muro*, *Auto da barca de Camiri* com Alfredo Mesquita e Lygia Fagundes Telles. *O visitante* foi deixado com Marilda Pedroso. Gianfrancesco Guarnieri recebeu *O rato no muro*, *Auto da Barca de Camiri* e *A possessa*. Tereza Aguiar, Antonio Abujamra e receberam *Aves da noite*. No dia 12 do mesmo mês, Leo Gilson Ribeiro recebeu *Aves da Noite* para entregá-la a Paulo Autran. Também há neste caderno uma lista dos principais teatros de São Paulo: Teatro Cacilda Becker, Teatro Bela Vista (Nídia); Teatro de Arena, Oficina, Teatro Maria Della Costa, Teatro de Arte, Teatro Brasileiro de Comédia, seguida por alguns nomes bastante influentes na época: “Cacilda, Abujamra, Antunes, Rangel, Ademar Guerra, Boal, Libero Ruspoli, Gianni Rato, Afonso Gentil”. Em outra parte do caderno outra lista de nomes: “Walmor, Raul Cortez, Mauro Mendonça, Juca de Oliveira, Jardel, Paulo Autran, Leonardo

¹ Os documentos pesquisados nos arquivos de Hilda Hilst e citados nesse artigo serão referenciados pelos códigos estabelecidos pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade de Campinas.

Vilar, Felipe Carone, Irina, Fauzi Arap, Lelia Abramo, Bogus.” (HH. II.III.8.00001A cx. 5). Assim, nesse primeiro momento, Hilda direcionou as suas peças a pessoas bastante influentes no meio teatral, bem como mapeou nomes possíveis para receber cópias de sua produção.

Da lista acima, um dos primeiros retornos veio de Marilda Pedroso, então esposa do dramaturgo Bráulio Pedroso. Sobre as tentativas de montagem das peças, Marilda fala da possibilidade de Jô Soares dirigir *Aves da Noite*, bem como aconselha Hilda a entrar em contato com outro proeminente diretor da época, Ademar Guerra:

Gostaria de saber se o Jô vai mesmo se esforçar com amor para encenar “As aves da noite”. Seria muito importante que você tivesse uma peça em cartaz. Não só pelo incentivo como também para te ajudar tecnicamente. Acho que uma encenação ensina muito, por isso é importante, sem dizer que profissionalizar-se é essencial. O amadorismo intelectual não faz bem a ninguém. Nem para um grande artista. (...) Não desanime, se o Jô demorar, tente outras pessoas. Acho que você deveria dar o texto para o Adhemar Guerra. Ele tem o “Grupo da Esquina” Junto com a Irina Greco e o Bogos. Me parece que eles estão procurando textos para encenar esse ano. (...).HH II.VII.1.00031

Numa entrevista, Hilda fala de seu contato rápido com Jô Soares: “O Jô veio, certa vez, aqui em casa, há muitos anos, logo que eu mudei pra cá, ele veio com a Theresa Austreségilo², que era a mulher dele” (HILST, H.. 2005, p. 98)³. Theresa, amiga de Hilda Hilst, era uma atriz bastante atuante no período. Quanto à possibilidade de Jô Soares dirigir a densa *Aves da Noite*, não há qualquer outra menção de que esse projeto tenha resultado em algo além da promessa feita numa visita à Casa do Sol.

Em 1968, o retorno de encenações efetivas foi escasso. Apenas Alfredo Mesquita levou a cabo as montagens de *O rato no muro* e *O visitante*, pela Escola de Artes Dramáticas - EAD, sob a direção de Tereza Aguiar. Assim, nesse primeiro ano, a dramaturgia hilstiana não saiu do campo do teatro amador, teve poucas apresentações e com um público restrito. Diante desse escasso retorno dos produtores teatrais, a jornalista Sônia Hirsh aconselhou Hilda por carta:

O que eu acho: entregue-se a qualquer montagem, desde que, evidentemente, ela tenha possibilidades de ser boa. Não se prenda demasiado aos nossos amigos, pois eles ainda não estão o suficientemente integrados na sordidez econômico-cultural para dar as suas peças a projeção que merecem. Se puder ser com eles, muito bem, magnífico; se não, objetividade acima de tudo (HIRSH, S, 1968 HH II.III.1.00035).

²Em 09 de maio de 1964, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou, no Suplemento Literário, seis poemas de Salvatore Quasimodo, numa tradução de Hilda Hilst e Theresa Austreségilo, se tornando o único exercício de tradução de Hilda Hilst publicado.

³*Contatos interdimensionais* é um livro que relata as experiências de transcomunicação, ou seja a comunicação com os espíritos via meios eletrônicos. Na década de 1970, Hilda Hilst fez várias experiências nesse sentido. O livro de Sônia Rinaldi publicou uma entrevista que Hilda concedeu a Carlos Cerqueira. (RINALDI, S. *Contatos interdimensionais*. São Paulo: Pensamento, 2005)

Quem seriam esses “amigos”, que a remetente deixa subentendido em sua carta, não se sabe ao certo, pois Hilda encaminhou suas peças para nomes bastante “integrados na sordidez econômico-cultural”⁴. O fato é que parece que foram justamente estes nomes mais profissionais que não deram qualquer retorno efetivo à autora. Por outro lado, foram os “amigos” da EAD que se interessaram em montar as peças, amigos que não faziam parte do *mainstream*, do círculo profissional do teatro, ou seja, tais montagens não aconteceriam com o impacto desejado, até mesmo porque a própria EAD estava passando por um processo administrativo conturbado, com o afastamento contumaz de Mesquita da direção e a incorporação da Escola de Artes Dramáticas, até então privada e independente, pela ECA – Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo.

No final de 1968, mais precisamente em 9 de novembro, Hilda escreve para sua amiga jornalista Clélia Piza, que vivia em Paris uma carta agradecendo as tentativas da amiga em divulgar suas peças⁵ e narrando as suas tentativas de inserir sua obra teatral no Brasil. As dificuldades enfrentadas eram praticamente as mesmas: além da falta de interesse dos editores e produtores, havia também o deslocamento alegórico e metafórico que Hilda Hilst impunha a seu teatro:

Recebi sua carta “intermediária”. Fiquei contente e triste. Contente porque os leitores foram “positivos” e triste porque a editora não quer. Desânimo grande por estas bandas. Aqui, também ninguém quer. Só pagando e custa demais: seis milhões para três mil exemplares. O grupo Rotunda também não vai fazer mais *O Novo Sistema*, apesar do cenário pronto, do ensaio terminado e dos oito milhões que o CET deu. Dizem que a peça é cerebrina e fria e “que não vai passar”. Dizem também que ela é reacionária porque o personagem principal se recusa a ser o ser da coletividade. Veja só. Estou fodida. Somente a EAD em dezembro fará dois dias *O rato no muro* e *O visitante* no Teatro Anchieta, para os exames finais da escola. Mas isso não adianta coisa alguma (HILST, H. 1968 HH II.VII.1.00038).

Sobre essa tentativa frustrada de montagem de *O novo sistema*, com o Grupo Rotunda, Terezinha Aguiar relata que encontrou uma série de dificuldades, sobretudo no que diz respeito à questão da censura e da perseguição política vigente: “Na verdade, não chegamos a montar *O Novo Sistema*, pois em plena temporada de *Electra*, que estava indo muito bem, tivemos que interromper as apresentações porque foi deflagrado o confronto

4Ao ser questionada, por e-mail, sobre o conteúdo dessa carta, Sonia Hirsh nos afirmou: “Não tenho a menor lembrança disso. Lembro de ter ido com Ana, Therezinha Aguiar e mais algumas pessoas à casa da Hilda numa chácara, uma bela casa, uma noite bonita, todos amigos, e pelo jeito eu quis divulgá-la.”

5Há, nos arquivos de Hilda Hilst, três cartas enviadas por Clélia Piza sobre suas tentativas de encontrar tradutores, editores e encenadores franceses que pudessem colocar as peças nos palcos ou publicá-las em francês.

violento entre os estudantes da USP e do Mackenzie, que estavam há dois quarteirões do Anchieta, na Rua Maria Antônia. (AGUIAR, T. 2007, p 156-157).

Numa carta escrita em 02 de dezembro de 1968, Anatol Rosenfeld lamenta o cancelamento da montagem e revela que o cancelamento não foi apenas a questão da censura ou da dificuldade de conciliar o tempo do elenco:

Querida Hilda

Fiquei muito chocado com a notícia de que o Grupo não vai encenar o novo sistema. Sinto-me de algum modo pessoalmente ferido. Discuti com o grupo longamente sobre a peça, na presença do senhor Apolinário, levando comigo a convicção de que o grupo iria encená-la. É provável que o Sr. Apolinário tenha obtido junto ao grupo, mais êxito do que eu, mas não por ter apresentado melhores razões, e sim por manter melhores relações com o mesmo. O fato é que favorece o Grupo fortemente através de suas críticas no “Última Hora”. A atitude do grupo é simplesmente pusilânime. Os melindres políticos poderiam ser facilmente resolvidos, com modificações mínimas ou mesmo através de um jogo hábil de encenação (ROSENFELD, 1968, HH II.III.5.1.00004)

Quanto ao “Sr. Apolinário” trata-se de João Apolinário, jornalista e crítico português que vivia no Brasil desde 1963. Conforme a previsão de Rosenfeld, o crítico foi substancialmente elogioso com a peça *Electra*. Esses meandros aguilhoam ainda mais as complexas relações que Hilda tem com o, por assim dizer, povo do teatro. Se por um lado, lhe interessava levar ao palco as peças, dada a urgência de seus temas, por outro essa lentidão, essa crise pela qual o teatro brasileiro estava passando, gera todo um processo de introspecção. Além disso, não era apenas aos palcos que Hilda queria levar suas peças, mas havia todo um desejo de publicá-las. Na carta escrita a Clélia Piza, Hilda reclama:

Falei com umas dez editoras, mas elas querem novelas... eróticas. Quem sabe se eu escrever alguma coisa com os seguintes títulos: A Grande Trepada, O Cu da Mãe Joana, etc, terei boas chances. Estou mesmo muito triste. Bossa depressão. É muito chato escrever para ninguém. As minhas sete⁶ peças estão agora definitivamente na gaveta. De vez em quando ou uma espiada e digo para mim mesma: Hildinha, você escreve muito bem, mas só você é que sabe disso. E bossa carente, fico alisando as barbas de molho. Sapinho, por favor, procure saber se custa muito dinheiro para verter para o francês ou o inglês todas as minhas peças. Faz isso pra mim. Não ligue para essa carta tão chata. Estou horrível mas daqui a alguns dias devo estar melhor e mais conformada. Afinal, eu escrevo porque quero, ou melhor, porque é impossível deixar de fazê-lo, mas não posso encostar um revólver no peito de cada editor (aliás, seria uma ótima ideia, e detonar inclusive). (HILST, 1968, HH II.VII.1.00038)

⁶Hilda escreveria ainda *A morte do patriarca* em 1969.

Esse tom reclamativo da carta é uma das principais características da persona pública de Hilda Hilst e se tornou um de seus discursos mais renitentes. A escritora sempre reclamou da falta de reconhecimento massivo, no fundo, é como se Hilda Hilst desejasse se estabelecer sobre um paradoxo editorial e comercial em tempos de cultura de massa: ser uma escritora absolutamente livre, inclusive na temática e na linguagem, e que essa liberdade fosse “comprada” pelo sistema literário e pelo público em geral. Não haveria concessões facilitadoras na relação escritor e leitor. O seu teatro acompanha essa premissa, além de se afastar do circuito das relações culturais, políticas, comerciais que permeiam a vida dos escritores que querem ser lidos, encenados, filmados, Hilda Hilst jogou sua dramaturgia num mais além, ou mais aquém da hegemonia cultural preponderante na época.

Anatol Rosenfeld também escreve a Hilda sobre a publicação das peças de teatro e revela que as tentativas dela publicar pela Perspectiva foram frustradas. Rosenfeld então recomenda:

Fiquei também triste ao saber que a publicação pela Editora Perspectiva gorou. Você tem chance de encontrar outra editora disposta a publicá-las? Há a Editora Vozes (católica, bem aberta). Parece-me agora muito importante que elas saiam em forma de livro. A publicação facilitaria a divulgação entre grupos amadores e profissionais e com isso a encenação futura (ROSENFELD, A. 1968, HH II.III.5.1.00004).

Rosenfeld também recomenda que Hilda Hilst participe de prêmios nacionais para dramaturgos e também fala do Premio Anchieta de Teatro: “por que, aliás, não envias (ou enviou?) peças para competirem nos prêmios estaduais e federais? O Prêmio Anchieta é agora de 7.500,00 Cruzeiros. Um êxito nesse campo facilitaria enormemente a publicação e a encenação” (ROSENFELD, A. 1968, HH II.III.5.1.00004). Seguindo o conselho de Rosenfeld, em 1969, Hilda apresenta *O verdugo* no Premio Anchieta da Comissão Estadual de Teatro, conseguindo o primeiro lugar. O júri foi composto pelos diretores Gianni Ratto e Antonio Abujamra e pelo jornalista Ivo Zanini (Jornal Folha de São Paulo, 12/11/1969. p. 17).

O Grupo Teatro da Gente, dirigido por Maria Isabel de Lizandra e Eraldo Rizzo, definiu o *Verdugo* como parte do seu programa para a temporada de 1970. Reportagens do Jornal *O Estado de São Paulo* de 09/05/1970 e 02/08/1970 afirmam que *O verdugo* seria montado profissionalmente no segundo semestre, sob a direção de Ademar Guerra e com a presença de Maria Isabel de Lizandra em cena. Duas cartas revelam os bastidores de mais essa montagem frustrada. Em 23 de Setembro de 1970, Renata Pallottini escreveu a Hilda relatando porque não foi possível realizar a encenação conforme planejado:

São Paulo, 23.9.70

Hilda:

Esta é uma carta difícil de escrever, mas vou procurar ser mais clara e objetiva que for possível. A estas horas você deve ter tido notícias de que a Comissão⁷ recusou a verba para que Eraldo Rizzo e Maria Isabel Lisandra encenassem “O Verdugo”. E deve estar maguada [sic]. O que aconteceu foi o seguinte: à parte todos os problemas de verbas recolhidas desviadas, etc., a Comissão (por 6 de seus membros, eu, por acaso, estava ausente) foi assistir ao espetáculo “O macaco da vizinha”, que Eraldo – Maria Isabel encenaram no T. Anchieta. O resultado foi o pior possível; as críticas foram muito ruins, o espetáculo foi considerado um dos mais fracos esse ano em São Paulo.

Ora, “O Verdugo” como vencedor do Prêmio Anchieta, deve receber a verba máxima, e deve ter uma encenação condigna. O que pareceu à comissão foi que, nas mãos de Eraldo – Maria Isabel, o resultado seria mau e a peça seria desbaratada, o dinheiro não daria bons frutos. Nós todos achamos que sua peça tem que ter uma encenação muito boa, à altura dela, de você e do prêmio. Os empresários, no caso, eram inexperientes. (PALLOTTINI, R. 1970. HH II.III.8.1.00016)

Esse posicionamento de Renata Pallottini e da comissão, a princípio, visa preservar a peça *O verdugo* de uma montagem que seja esteticamente desprovida de qualidade, porém percebe-se que a comissão agiu de maneira um tanto preconceituosa, pois a montagem contaria com a produção e a atuação de Maria Isabel de Lisandra, mas a direção ficaria ao encargo de Ademar Guerra, cujos trabalhos anteriores haviam demonstrado grande qualidade. O teatro estava num momento de profunda transformação. Grupos basilares, como o Oficina, não atuavam mais da forma como havia se estabelecido nos anos anteriores. José Celso, num depoimento intitulado *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*, pronunciava-se em exasperada violência aquilo que em outro momento ele denominou “a volúpia da morte”:

É o fim do “barcovazio”, dos “sonhos errados”, a catarsis de tudo que nos seduziu, e nosso noviciado para entrarmos em outras, saindo de uma vez por todas de uma irritante e eterna qualidade de jovem grupo idealista e entrando em nosso tempo de guerra. É o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: Quebrar tudo, virar mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir 10 anos de Oficina (70-71) que ameaça se transformar em instituição. Quebrar tudo e se preparar para aceitar o Desafio, que é agora e não foi em 64 (CORREA, 1982, p. 87).

⁷Trata-se da Comissão Estadual de Teatro. Órgão criado em 1956, depois que a Associação Paulista de Críticos Teatrais percebeu que o Estado distribuía verbas sem nenhum critério. Assim, a APCT, que possuía, entre seus associados, nomes como Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Mattos Pacheco, Hermilo Borba Filho, Sábato Magaldi, Delmiro Gonçalves, Maria José Carvalho, decidiu solicitar ao então governador Jânio Quadros a criação da Comissão Estadual de Teatro, para planejar a atuação do Estado nessa área artística. (GARCIA, C. *Décio, antes de tudo um crítico teatral*. Revista Adusp. N. 19, Março 2000. p. 92-95) Disponível em <http://www.adusp.org.br/files/revistas/19/r19a16.pdf> Acesso 30 mai 2013

Após esse momento de reflexão, por assim dizer, destrutiva, o Oficina partiu para novos projetos que envolveram cinema, uma parceria frustrada com *Living Theatre*, de Nova York, e uma tentativa do grupo deixar de ser uma empresa e se tornar uma comunidade partindo para uma longa viagem ao interior do Brasil. A experiência durou até o fim de 1971, quando a “comunidade” regressou a São Paulo perdeu o seu sentido. No ano seguinte, Zé Celso (1982, p. 87) declara “O teatro está morto, porque a cultura brasileira está morta por asfixia”. Por outro lado, 1970 foi o último ano do Teatro de Arena como grupo constituído. Se a crise é a condição eterna do teatro, como afirma Matthew Maguire, esse período na história do teatro brasileiro o teatro sofria a agudeza das crises internas, pois as experiências anteriores haviam levado o teatro a limites consideráveis de enfrentamento tanto de suas próprias questões e limites, bem como o enfrentamento das questões que permeavam a sociedade. Por outro, lado o poder constituído apertava ainda mais o cerco com agressões, prisões, torturas, censuras e uma série de instrumentos cerceadores de qualquer tipo de transgressão ou de subversão. Foi nesse emaranhado de crises contínuas que Hilda Hilst tentou inserir o seu teatro, inseri-lo como uma voz dissonante, uma possibilidade de olhar sobre o mundo em completa crise e perceber que o silêncio da poesia e da espiritualização poderia apontar alguma solução para a gravidade do momento.

Caio Fernando de Abreu foi, nesse período, um dos maiores interlocutores de Hilda Hilst. Nos arquivos da escritora há algumas cartas enviadas por Caio em que ele reflete sobre o teatro de Hilda. A respeito de *O Verdugo*, logo após o prêmio recebido por Hilda, Caio afirma:

Sabe, eu pensei que com o prêmio tudo ia ser mais fácil para “O Verdugo”, mas vejo que infelizmente me enganei. Que merda também, é de se ficar uma fera. O Emílio di Biasi não te escreveu nem deu notícias? Ele seria uma esperança, já que o Ademar Guerra, inexplicavelmente, parece não estar nem aí. Acho também que, se não acontecer nada, Tu deves aceitar a proposta da Tatá. Afinal, ela é uma boa diretora (ABREU, C. S/D HH I.2.00055).

A carta revela a falta de retorno de alguns contatos que receberam as peças. Algum tempo depois, Caio Fernando Abreu também almejou montar *O Verdugo*. No começo de 1971 ele escreveu a Hilda falando de seus planos.

Rio, 8 de março de 1971.

Hildinha querida, há umas duas semanas te mandei uma carta, não sei se recebeste ou se ainda não voltaste da praia. Estou escrevendo novamente para te pedir um favor. E o seguinte: eu, com mais alguns amigos, estamos formando um grupo de teatro amador para concorrer ao Festival de Ouro Preto, em julho. Fizemos ontem uma reunião lá em casa para decidir negócio de texto e tal, e não chegamos a uma conclusão. Eles queriam fazer um negócio sobre a criação coletiva, expressão

corporal, nudez, agressão, estímulo musical. Achei que tudo isso está meio desgastado, e falei sobre o teu trabalho. Ficaram demais interessados. Então pensei em pedir a você que enviasse, o quanto antes, uma cópia de *A morte do patriarca* e outra d'*O verdugo*. Acho que são as duas mais sensacionais — principalmente *O verdugo* (eu faria o papel do revolucionário, sem capuz, estou com os cabelos nas costas e uma puta cara de Cristo). Sei que é chato para ti esse negócio de grupo amador, mas a turma é a melhor que você possa imaginar, seriíssimos, muito interessados, inteligentes — creio que sairá, no mínimo, um negócio muito sério. Também vou ver se consigo o Stepan Nercessian (aquele menino que fez Marcelo Zona Sul) para fazer o filho, ele é um grande ator e muito nosso amigo — o problema é que tem inúmeros compromissos para filmar. Com aqueles homens do povo, no segundo ato, faríamos uma espécie de coro de tragédia grega, creio que fica bacana. Talvez eu mesmo dirija, aproveitando o que aprendi no curso de Arte Dramática, ou então faremos direção seletiva. Estamos muito animados, depende de você dar o sim (ABREU, C. 2002 p. 370).

O projeto de Caio Fernando Abreu não se concretizou, mas se percebe novamente que havia uma preponderância de linguagem, que agora se encaminhava não tanto para as questões do engajamento político partidário, mas sim para um universo de contracultura, de criação coletiva, nudez, violência, tudo perpassado pela música. Essa força destrutiva estava em voga e, apesar de Caio Fernando Abreu achá-la meio desgastada, ainda conseguia influenciar toda uma geração marcada pelas conquistas e subversões de 68 e do acontecimento libertário que foi o festival de Woodstock. Além disso, surgia no teatro brasileiro a chamada “geração 69”, cuja dramaturgia já não era tão preocupada com as questões políticas e as injustiças sociais perpetradas pelo capitalismo, mas é uma dramaturgia que

dá continuidade à cena 'rebaixada e sem literatice' do teatro voltado ao público estudantil e o faz em plena sintonia com a recusa à exigência intelectual que irá marcar a cultura pop, elegendo como assuntos principais a liberdade, a indignação, o conflito de gerações, a sexualidade, a nova posição da mulher e a obsolescência do mundo da família e do trabalho (ANDRADE, W. 2013 p.245).

A perspectiva política para essa geração de autores mudou: era “da dimensão psíquica dos personagens que nascem os problemas políticos”. Nomes como Antonio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro e Leilah Assunção implodiram alguns paradigmas que dominavam os palcos até 1968, e na levada iniciada por Plínio Marcos, conseguiram estabelecer um outro tipo de dramaturgia fazendo com que o teatro político mais ferrenho perdesse de vez o seu tom racionalista, dando assim espaço a uma série de questões, políticas certamente, porém marcadas pela subjetividade, pela individualidade. Esse grupo de dramaturgos não chegou a se constituir um movimento, mas um estar no lugar certo no momento certo. Wellington Andrade diz que

Se por um lado esses dramaturgos foram convocados para, de modo muito peculiar, expressar sua época, de outro, rapidamente, eles se calaram. Apesar dos autores aqui tratados serem donos de uma dramaturgia algo extensa, todos estão fadados a serem reconhecidos por seus trabalhos precoces. Sendo assim, não constitui exagero afirmar que o passar do tempo roubou dessa dramaturgia a principal vocação que ela tão pertinentemente externou há quatro décadas: o apego a uma indiscutível aura de marginalidade. (ANDRADE, W. 2013 p.255)

Marginalidade aqui não apenas em relação ao *status quo* político ou social, mas também frente à própria arte estabelecida ainda fortemente ligada ao “bom gosto”, às noções modernas de alta e baixa cultura. A marginalidade da contracultura, no que toca as encenações teatrais, agiu dentro de todo um movimento que marcaria esse começo dos anos de 1970 no Brasil: a expansão da consciência pelo uso de drogas, um olhar cada vez mais aproximador do orientalismo, a troca do termo “popular” pelo “*pop*”, a busca de uma priorização do individual sobre o coletivo, sobretudo nas ações políticas. Trata-se de uma dramaturgia que trouxe à cena uma série de textos mais introvertidos, mais minimalistas, que se aproximavam da autobiografia, dos relatos de situações cotidianas, mas sempre um cotidiano marcado pela perseguição política, pelo conflito de se viver sob o jugo de uma ditadura e ter, nesse momento, uma necessidade cada vez maior de liberdade. Não aquela liberdade utópica dos revolucionários, e sim a liberdade individualizada, centrada nas escolhas pessoais, no direito inalienável de ser o que se quiser ser. Essa força libertária foi fortemente interdita pelo sistema ditatorial, por isso, “a geração dos novos autores não veiculou sua resistência nos moldes canônicos da esquerda. Antes, preferiu deslocar o foco de sua criação para uma postura subterrânea, marginal.” (ANDRADE. 2013. p.255)

Novamente a liminaridade de Hilda Hilst se manifesta. Seu afastamento da metrópole, sua ida para a Casa do Sol e as premissas que norteavam sua escrita no período não a colocaram na mesma marginalidade que os dramaturgos engajados dos anos anteriores, e também não a colocaram próxima do movimento que se estabeleceria na voga da contracultura. Hilda Hilst, em certo sentido, é enlevada por esses dois momentos, porém, seu voo solitário no teatro brasileiro não permite o pouso, ou a permanência em nenhuma dessas paragens, ou ondas. Seu teatro quer muito a liberdade ensejada por todas as gerações que estavam sofrendo o jugo do regime militar e, ao mesmo tempo, estavam estabelecendo novos paradigmas comportamentais, artísticos e estéticos, porém a liberdade que o teatro de Hilda prenuncia e defende é a liberdade de se tentar novamente a busca do sentido, a busca de um conceito perdido de homem, a busca por um mundo em que as questões espirituais sejam tão prementes quanto as políticas, sociais ou artísticas, em que a comoção vá além da comoção

imediate com a causa social, e seja uma comoção diante das coisas ínfimas, da finitude e do vazio, como confessa o verdugo ao filho:

VERDUGO (*muito comovido*): No começo eu pensei que fosse só a emoção de estar vivo, você compreende? Eu pensava: (*tranquiliza-se um pouco*) “É, eu me comovo com a vida, com tudo o que está vivo, é isso”. (*Emociona-se novamente*) Mas depois essa coisa foi crescendo e até uma casa, uma parede meio gasta me comovia... e até...

FILHO: Até o quê, pai? (*pausa*)

VERDUGO: Um osso, meu filho. Um osso me comovia. (*lentamente. Em voz baixa*) Não só a vida. A morte, a cinza das coisas, o vazio me comovia (HILST, 2008, p. 404)

Elza Cunha de Vincenzo diz que o teatro de Hilda é “uma construção livre, de onde praticamente desapareceram as balizas do tempo, em que o espaço é no mais das vezes o símbolo de certo universo e o lugar em que se movimentam personagens tipificadas, vivendo intensas experiências de pensamento e emoção.” (VICENZO, 1992, p. 35). São peças que dialogam substancialmente com a obra anterior de Hilda, que já detinha um considerável lastro na escrita de poemas. Entre 1950, ano de sua estreia com o livro *Presságio*, e 1967 foram oito livros publicados.

Assim, diante de uma “geração 45”, da qual Hilda fazia e não fazia parte; de um movimento poético forte como o concretismo, do surgimento da “Poesia Praxis”; de um tempo novo, televisivo, marcado pelo consumo, pela força crescente da cultura de massa; por todo o clima kubitschekiano de 50 anos em 5; pelos conflitos sociais e políticos que resultaram no golpe militar em 1964; dos diversos caminhos que se davam a escolher pelos poetas, Hilda Hilst colocou-se à margem dos modismos, das tendências, buscou cantar um exílio mítico, um resgate da humanidade e da religiosidade perdida, expôs fragmentos de cantares antigos, de odes ainda esperanças dentro da desesperança que tomava corpo no período, trazer para a “trajetória poética do ser” um lirismo afastado da contemplação e da contenção alienada, porque atravessado pelo tempo presente, esmiuçado pelo olhar incerto e frágil da poeta. Alguns anos antes de escrever teatro, Hilda Hilst abria seu livro *Roteiro do Silêncio* com uma elegia ao silêncio:

Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.
Nas prisões e nos conventos
Nas igrejas e na noite
Não há silêncio bastante
Para o meu silêncio.

Os amantes no quarto.
Os ratos no muro.
A menina

Nos longos corredores do colégio.
Todos os cães perdidos
Pelos quais tenho sofrido:
O meu silêncio é maior
Que toda solidão
E que todo silêncio (HILST, 2002, p.201).

O teatro de Hilda Hilst pode ser visto como uma tentativa de romper esse silêncio, de estabelecer o diálogo com outra arte que não a literatura, com um público maior do que aquele que lia seus poemas. Por isso, não houve apenas a escrita das peças, mas todo um movimento pessoal na tentativa de vê-las nos palcos. A pesquisa nos arquivos de Hilda Hilst aponta que a maior parte das possibilidades que se apresentaram a Hilda Hilst, tanto de publicação quanto de encenação, ficou mesmo no campo das possibilidades, das ideias não concretizadas e ajudaram a fomentar ainda mais uma das imagens mais recorrentes em torno do nome de Hilda Hilst: a escritora não lida, no caso do teatro, a escritora pouco encenada⁸.

REFERÊNCIAS

Os documentos consultados nos arquivos de Hilda Hilst foram referenciados pelos códigos estabelecidos pelo Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade de Campinas.

HH II.III.1.00035 - **Carta recebida de Sonia Hirsh**. 12/06/1968

HH. II.III.8.00001A cx. 5 - Cadernos com anotações de Hilda

HH II.VII.1.00031 – Carta recebida de Marilda Pedroso e Braúlio Pedroso. 22/01/1968

HH II.VII.1.00038 – Cópia carta de Hilda Hilst enviada a Clélia Piza. 9/11/1968

8 Apesar dos percalços, dos desencontros algumas montagens aconteceram entre 1968 e 1973. Em 1968, Terezinha Aguiar dirigiu as montagens de *O rato no muro* e *O visitante* nos exames finais da EAD. No ano seguinte, a montagem de *O rato no muro* participa do Festival de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia, além disso ficou alguns dias em cartaz no Teatro Cacilda Becker. Também em 1969, Terezinha Aguiar montaria *O novo sistema*, dessa vez com o Grupo GEMA Grupo de Estudantes da Escola de Engenharia de Mauá. Ficando algumas semanas em cartaz em São Paulo. A peça retornaria aos palcos no começo de 1970, permanecendo em cartaz por 3 meses. A única peça premiada e publicada nesse período foi *O verdugo*, que teve duas montagens. A primeira dirigida por Nitis Jacon, em Londrina, Paraná, no ano de 1972. No entanto, foi no ano seguinte, em 1973, que *O verdugo* ganhou a sua encenação de maior destaque. A direção ficou ao encargo de Rofran Fernandes, com um elenco de 25 atores, a peça ficou em cartaz entre abril e julho de 1973, no Teatro Oficina, então alugado para os produtores de *O verdugo*. Essa encenação conseguiu um bom público e algum destaque junto à crítica especializada. As demais peças só chegaram aos palcos a partir dos anos de 1980.

HH II.III.5.1.00004 – Carta recebida de Anatol Rosenfeld. 02/12/1968

HH II.III.8.1.00016 – Carta recebida de Renata Pallottini. 23/09/1970

HH II.III.8.1.00017 – Carta recebida – Autor não identificado. s/d

HH I.2.00039 - Carta recebida de Caio Fernando Abreu. 13/07/1969

HH I.2.00055 - Carta recebida de Caio Fernando Abreu. s/d.

ABREU, C. F. **Cartas**. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

APOLINÁRIO, J. **A crítica de João Apolinário**: memória do teatro paulista de 1964 a 1971, volume 2. 1ª ed. São Paulo: Imagens, 2013.

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, João Roberto. (dir) **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. “A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época”. In: HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979)** São Paulo-Brasília: Quíron-Instituto Nacional do Livro, 1980.

CORREA, José Celso Martinez, *Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido*. **DIONYSOS, Estudos Teatrais**. Teatro Oficina. nº 26 Janeiro de 1982. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1980

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Ilustrada. “Hilda Hilst ganha 'Prêmio Anchieta’”. 12/11/1969. p. 17.

GENNEP, A. **Los ritos de paso**. Madri: Alianza. 2008

HELENA, R. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 04 Mai. 1968. p. 10

HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Poesia (1959-1979)*. São Paulo: Quíron, INL, 1980.

_____. *Teatro Completo*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. [05 de Janeiro de 1970] Rio de Janeiro: **Jornal Correio da manhã**. Entrevista concedida a Regina Helena.

_____. Fazendo história: os pioneiros hoje. *Contatos interdimensionais*. São Paulo: Pensamento, 2005. Entrevista concedida a Carlos Cerqueira.

MAGUIRE, Matthew. O lugar da linguagem. In: **Cadernos de Teatro**. Nº 114. Julho, Agosto e Setembro 1987. Rio de Janeiro: Serviço Brasileiro de Teatro / MinC. 1987.

PALLOTTINI, R. “Do teatro”. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, 1999.

PORTO, Ariane. Teresa Aguiar e o grupo Rotunda: quatro décadas em cena. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

RINALDI, S. **Contatos interdimensionais**. São Paulo: Pensamento, 2005.

ROSENFELD, Anatol. “O teatro de Hilda Hilst”. **Jornal O Estado de São Paulo**. 21 Jan. 1969. Suplemento literário

_____, **A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

TURNER, V. **O processo ritual**. Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1976

A SUBVERSÃO LINGUÍSTICA PÓS COLONIAL NA ESCRITA DE ARUNDHATI ROY E EM SUA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS: UM PROCESSO DE DESCOLONIZAÇÃO LITERÁRIA

Simone Garcia de Oliveira*

O romance semiautobiográfico da autora indiana Arundhati Roy, *The God of Small Things* – O Deus das Pequenas Coisas, em português – foi publicado em 1977, quando recebeu também o aclamado *Booker Prize*. Atribuído anualmente, o *Booker Prize* é considerado um dos prêmios mais importantes no mundo literário. Dele participam apenas obras de romance e ficção escritas em língua inglesa por cidadãos do Reino Unido e dos países que fazem parte de sua comunidade de nações, conhecida como *the Commonwealth*.

Arundhati Roy (nascida em 24 de novembro de 1961), além de escritora, é ativista política. Cresceu em Ayemenem, na cidade de Kerala, no sul da Índia, onde se ambienta o romance, que nos conta como pequenas coisas influenciam o destino e a vida dos personagens, principalmente do casal de gêmeos Rahel e Estha, que moram com a mãe divorciada, Ammu, a tia-avó, Baby Kochamma, o tio, Chacko, e a avó, Mammachi. A visita da prima, Sophie Mol, filha de Chacko com a inglesa Margareth, desencadeia os eventos que mudam suas vidas para sempre.

A Índia conquistou sua independência em agosto de 1947, após 300 anos de colonização britânica que deixaram marcas indeléveis tanto na cultura quanto na linguagem indiana. As marcas dos colonizadores são denunciadas em *O Deus das Pequenas Coisas* de forma sutil. É preciso observar os sentidos subjacentes ao texto bem como sua estilística para entendermos a crítica silenciosa, mas voraz, que a autora constrói ao longo do romance.

Arundhati Roy faz um uso muito peculiar da língua, como veremos mais adiante nas análises de alguns excertos. A narrativa é poética e tecida com muita originalidade; é capaz de criar sons, cheiros e vívidas imagens diante do leitor, pois denota uma grande inventividade linguística e grande exuberância verbal. Além da mistura linguística com o idioma local, as regras gramaticais da língua inglesa divergem da norma padrão, há inversões linguísticas, palavras com letras maiúsculas em meio à sentença, itálicos, divisão silábica; neologismos, uso de substantivos no gerúndio, divergências na morfologia e na sintaxe, erros gramaticais nas falas dos personagens, representações fonológicas de palavras ou frases, e uso de diversas figuras de linguagem.

Para Aijaz Ahmad (1997, apud GOPINATH, 2004), Roy é a primeira escritora indiana que, ao escrever em Inglês, disponibiliza seu maravilhoso recurso estilístico à cultura provincial e vernácula, sem qualquer efeito de exotismo ou estranhamento, e sem fazer com que a leitura soe como uma tradução. E, para Gopinath (1998), a apropriação que Roy faz do Malayalam em um romance escrito em Inglês já se configura como uma forma de subversão e desvio da norma, além de ser um forte elemento regional.

Este estudo intenta, portanto, analisar como a subversão e a excentricidade linguística de Roy se dá na tradução brasileira feita em 1998 por José Rubens Siqueira, intitulada literalmente como *O Deus das Pequenas Coisas*. Analisaremos alguns excertos, comparando-os ao original, a fim de observar se as escolhas linguísticas feitas pelo tradutor denotam a subversão linguística que a autora perpetra no original.

Subversão e Alteridade

Os excertos analisados foram escolhidos justamente por se destacarem no texto literário: ênfases ou modificações sintáticas, morfológicas ou fonéticas foram comparadas com sua respectiva tradução, e analisadas sob a luz de conceitos teóricos, tais como: Literatura Menor, Desterritorialização e Mímica.

Em se tratando de uma Literatura Menor – e lembrando que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE & KAFKA, 1977) – devemos considerar o fator de desterritorialidade que se dá pela apropriação e modificação da língua ‘da maioria’. Roy, além de utilizar a língua do colonizador para escrever o romance, explicita constantemente o alto status que o idioma possui na Índia. Os personagens principais, Rahel e Estha, eram punidos pela tia-avó caso usassem o idioma local, *Malayalam*, em vez do inglês. A pronúncia das crianças era alvo de preocupações, exigindo-se delas prática constante, o que a autora demonstra diversas vezes através da modificação ortográfica das palavras para uma quase transcrição fonética, como por exemplo a representação fonética das palavras *music* e *exactly*, que nos são apresentadas no original como *myoooozick* (p. 95)¹ e *eggzackly* (p. 324). Na tradução, porém, não houve uma tentativa semelhante, as palavras foram traduzidas utilizando-se a ortografia padrão.

Roy provoca as regras gramaticais e desafia diretamente a hegemonia masculina. Seu vernáculo é o da autoafirmação, pois ela afirma a sua independência artística quebrando todas as ortodoxias linguísticas, tentando fazer do inglês um veículo mais autêntico de expressão da

¹ Para as palavras citadas em inglês, ver ref. ROY (1997), para as em português ref. ROY (1998).

sensibilidade e da consciência do povo (KUNHI, 2010). Assim como o alemão em Praga, o inglês na Índia é uma língua desterritorializada, que, segundo Deleuze (1977) é “própria a estranhos usos menores”, e “ainda que maior, uma língua é suscetível de um uso intensivo que a faz correr seguindo linhas de fuga criadoras, e que, por mais lento, por mais precavido que seja, forma dessa vez uma desterritorialização absoluta”.

O conceito de Mímica de Bhabha (1998) nos permite entender melhor o conceito de alteridade que perpassa o romance. Esse conceito trata do modo como o discurso colonial deseja que o Outro se reforme, torne-se reconhecível como sujeito de uma diferença que é praticamente a mesma:

É o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se ‘apropria’ do Outro ao visualizar o poder. A mímica é também o signo do inapropriado, porém uma diferença ou recalcitrância que ordena a função estratégica dominante do poder colonial, intensifica a vigilância e coloca uma ameaça imanente tanto para os saberes normalizados quanto para os poderes disciplinares. (BHABHA, 1998, p. 130)

A ameaça da mímica é sua visão dupla que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade. Na trama em questão, isso pode ser percebido claramente na educação formal e informal que os protagonistas (Rahel e Estha) recebem e no tipo de literatura que leem. É a representação de uma diferença que é o próprio processo de recusa. O discurso que Roy apresenta é um que denuncia, não somente a família anglófila protagonista do romance, mas o colonizado em geral, e, ao mesmo tempo, desestabiliza a autoridade do colonizador, subvertendo sua própria língua.

O estilo da autora de mesclar a Língua Inglesa com o vocabulário e sintaxe do Malayalam dá autenticidade e credibilidade aos personagens, aponta Gopinath (2004). A maioria dos personagens são Cristãos anglicizados, cujo inglês se aproxima mais da norma padrão, mas há também o indiano comum, cujas divergências linguísticas denotam suas origens culturais e sociolinguísticas. Isso é uma grande oportunidade criativa para escritores que queiram destacar esses aspectos da personalidade indiana mais comum. “O estilo deixa de ser uma simples roupagem do pensamento pra se tornar a alma do pensamento” (GOPINATH, 2004).

Um escritor indiano tem que moldar a língua de forma diferente de um britânico ou norte-americano, segundo Mukherjee (apud KUNHI, 2010), e para uma escritora indiana, o desafio é dobrado, pois ela tem que superar dois obstáculos, o do colonialismo e o do gênero, como aponta Spivak em seu controverso argumento sobre o subalterno não poder falar por ele mesmo, porque a própria estrutura do colonialismo o impede de fazê-lo. A mulher colonizada, além do vínculo colonial, precisa se libertar do patriarcal.

No entanto, Arundhati Roy deixa a posição de subalterna em relação às romancistas indianas, e segundo Gopinath (2004), nos apresenta um romance “fresco e encantador das literaturas não-canônicas do Novo Inglês, que conscientemente se afastam da língua padrão na tentativa de assimilar palavras em inglês com a expressão da experiência indiana”. E é essa fusão entre diferentes tradições culturais, segundo Stuart Hall (2011) que, enquanto poderosa fonte criativa, produz novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. E essa é a glória de uma literatura menor, a de ser revolucionária para toda a literatura. (DELEUZE & KAFKA, 1977)

Subversão e Tradução

Quanto ao uso do Malayalam, a autora deixa diversas palavras sem explicação, ficando a cargo do leitor inferi-las como é o caso de *Veshya* (8 / 19), que o inspetor usa para insultar Ammu, e das palavras que representam relações de parentesco, como *Kochamma*, por exemplo, cujo significado o leitor deduz ao longo do romance como sendo ‘tia’, e vários outros como *Pappachi*, *Mammachi*, etc. Vale ressaltar que, em relação àquelas palavras cuja explicação é omitida pela autora no original, um pequeno glossário foi disponibilizado na tradução brasileira, ao final do livro. O uso de palavras não traduzidas força o leitor a negociar o encontro com a identidade cultural oposta do Outro. Essa apropriação é uma tentativa feminista pós-colonial de negar as presunções estéticas centrais, é um dispositivo para destruir a estrutura de poder, colonial e patriarcal, segundo Driesen (GOPINATH, 1998).

Algumas dessas palavras, no entanto, são imediatamente seguidas pelo significado, tanto no romance original quanto na tradução. Isso acontece para palavras bastante relevantes na compreensão da trama, como por exemplo, *Naaley* / Tomorrow / Amanhã (p. 340 / 337). Tal palavra é enfatizada pela personagem Ammu no último capítulo do livro; esse amanhã em destaque nos leva ao início de tudo, quando Ammu tinha esperança de um futuro melhor, um amanhã que lhe permitisse continuar vivendo o amor tão recentemente encontrado em Velutha. Nesse ponto do livro, porém, o leitor já sabe o ‘horror’ que esse ‘amanhã’ trará.

Os neologismos que Roy apresenta, além de violar regras lexicais, morfológicas e fonológicas, nos dá uma ideia de como ela lida com a língua inglesa: com sensibilidade, flexibilidade e consciência. As palavras nas mãos de Arundhati Roy são como barro nas mãos do oleiro, segundo Gopinath (2004), pois ela faz a linguagem se adequar à forma e ao estilo de seus pensamentos. Um exemplo disso seria o uso criativo de sufixos como nas palavras *dinnerful*, *dinnerless* (p. 116), e *man-less*, *Muligan-less* (p. 45), que, infelizmente, perderam esta característica ao serem traduzidas por palavras já existentes em português:

respectivamente, *barriga cheia*, *barriga vazia* (p. 126) e *sem homem*, *sem padre Mulligan* (p. 55). O mesmo ocorre com o uso de prefixos, por exemplo: *Co-unfortunate* (p. 45) = *colegas desafortunados*, com exceção de *re-Returned* (p. 9) que foi muito bem retextualizado como *des-Devolvido*.

Dos diversos neologismos formados por duas palavras, selecionamos alguns para compararmos com as traduções. (1) *Suddenshudder* (p. 15) e (2) *Thunderdarkness* (p. 10) = foram bem retextualizadas em português, como, respectivamente, (1) *súbitoarrepio* (p. 23) e (2) *escurotrovejante* (p. 18). No entanto, (3) *carbreeze* (p. 91) e (4) *daymoon* (p. 87) deixam de ser neologismos quando traduzidos por: (3) *um vento de carro* (p. 96); e (4) *lua diurna* (p. 96). E devido à importância desses no contexto geral do romance, vale transcrever aqui o comentário de Gopinath sobre a criação de novas palavras:

Além da densidade e economia de expressão contidas na afixação e composição, as palavras recém-cunhadas também podem ser apreciadas por seu poder de tomada de conceito. Assim, a estranheza que causam os neologismos está, como sugerido por Leech, relacionada com a utilidade geral dos conceitos que eles representam (p. s/n, 2004)².

As frases com função adjetiva foram retextualizadas com sucesso, como por exemplo: *Sad-about-Joe Silence* (p. 173) = Um breve silêncio de Tristeza por Joe (p. 183); *‘What Will Sophie Mol Think? week’* (p. 36) = A semana do O Que Será Que Sophie Mol Vai Achar?; *‘Welcome Home, Our Sophie Mol melody’* (p. 183) = Uma melodia de Bem-vinda ao Lar, Sophie Mol (p. 193); *‘What happened to Our Man of the Massess? suit’* (p. 173) = No seu terno de O Que aconteceu Com o Nosso Homem das Massas? (p. 183); *Ammu’s trying-not-to-cry-mouth* (p. 324) = A boca de Ammu tentando não chorar (p. 299).

O uso da expressão *jolly-well* antes do verbo, segundo o dicionário *Oxford Advanced Learner’s* (2007) serve para enfatizar uma declaração quando se está aborrecido a respeito de algo, por exemplo: *If you don’t come now, you can jolly well walk home!* É uma expressão considerada pelo próprio dicionário como *old-fashioned*. E, através do romance, temos a impressão de que se trata de uma expressão corriqueira na fala dos personagens, pois as crianças entendem perfeitamente seu uso, ou seja, já é própria da variedade linguística indiana. Na tradução a frase *“Jolly Well” Behave* (p. 325) foi traduzida simplesmente como *Para Se Comportar Bem* (p. 323), ou seja, ela perde o peso semântico-cultural original, que nos remete ao conceito de Desterritorialização, pois nos mostra uma variedade linguística própria do colonizado que se apropriou da língua da “maioria”.

² Minha tradução de: “Besides the density and thrift of expression contained in affixation and compounding, the newly coined words can also be commended for their concept-making power. Thus, the oddity of neologisms is, as suggested by Leech, related to the general usefulness of the concepts they represent”.

Expressões que causam estranheza por apresentarem divergências morfológicas não têm o mesmo efeito na tradução: *getting outedness* (p. 172) traduzida como *gente saindo* (p. 182); em que a ação *get out* se transforma em substantivo. Nesse caso, para se ter o mesmo efeito do original seria preciso também um neologismo, algo que fosse novo para o leitor e, ao mesmo tempo coloquial. Temos também *stoppited* (p. 141), que traz um pouco da visão da língua que tem uma criança, que a vê mais em termos fonéticos; assim, na visão das crianças protagonistas a palavra *stop it* é uma só, portanto acrescentam o sufixo *-ed* para sinalizarem o passado da palavra. A tradução *Parecomissou* (p. 299) tenta seguir a mesma lógica gramatical, mas acaba por perder o sentido ao serem justapostas, devido à transformação fonética sofrida. Novamente, temos a visão linguística infantil em *Afternoon-mare* (p. 217), pois, para Estha, *nightmare* só faria sentido se fosse à noite, devido ao prefixo *night*. A tradução (*pesadelo diurno*) obviamente perde a lógica morfológica aplicada pelo personagem, primeiro, por se tratarem de palavras etimologicamente distintas e, segundo, devido à palavra em inglês ser um substantivo composto.

Quanto às divergências sintáticas, a que mais se destaca é *Oho! Going to the dogs India is* (p. 140). A inversão sintática não acontece na tradução: *Ah! A Índia está indo pelo ralo* (p. 150). No inglês, essa afirmação gramaticalmente incorreta reflete, segundo Gopinath (2004), a atitude superior e arrogante dos ‘*Foreign Returnees*’ que reagem com um dar de ombros à sujeira e miséria que os espera no aeroporto de Cochin; o que dá um toque humorístico e um sabor bem nativo para a situação, além de demonstrar, apesar da afetação e da aparência elegante dessas pessoas, sua baixa escolaridade. O tema do Cosmopolitismo do pobre (SANTIAGO, 2008) fica bem claro aqui.

As falas do personagem Camarada Pillai, apesar de incorretas gramaticalmente, denotam sua fala afetada, sua necessidade de se mostrar superior. Ela é caracterizada por locuções e idiossincrasias do inglês falado em Kerala, aponta Gopinath (2004). Como exemplo, segue-se o seguinte:

“*My sister Sudha met with fracture sometime back... So I took her to Olassa Moos for some medications. Some oils and all that. Her husband is in Patna, so she is alone at in-laws’ place*” (p. 274). A tradução desse excerto traz um pouco do estranhamento sugerido no original, mas não há um paralelo em relação às divergências sintáticas:

Minha irmã, Sudha, sobreveio-lhe uma fratura faz algum tempo... Então fui com ela até Olassa Moos para medicação. Umas massagens, essas coisas. O marido dela está em Patna, por isso ela está sozinha na casa de parentes. (p. 273)

Algumas divergências são refletidas na tradução, como a ordem sintática de “*In front of visitors only he’s quiet*” (p. 274), em “*Na frente das visitas só que ele fica quieto*”. O erro gramatical cometido pela personagem quanto ao *phrasal verb* “*send him off*” (p. 278), que deveria ser *send him away*, não seria possível de tradução, mas o tradutor mantém a coloquialidade da fala no português: *mande ele embora* (p. 277). Há também o uso de gerúndio quando o verbo é estático, algo comum a pessoas que ainda estão aprendendo a língua inglesa: *He’s standing first in class. This year he’ll be getting double-promotion* (p. 275), traduzido como *Ele é o primeiro da classe. Este ano vai pular uma série* (p. 275).

Considerações Finais

O Deus das Pequenas Coisas é um romance marcante em todos os sentidos. Nele podemos enxergar o colonizado de uma maneira diferente; é como se nos des-hipnotizássemos e víssemos a colonização filosófica, linguística e cultural que foi imposta aos países de terceiro mundo de modo geral, mais especificamente à Índia. No entanto, limitações da tradução nos priva de algum modo da descolonização literária que acontece no original. No português brasileiro não encontraríamos correspondente para a variedade linguística indiana, ou a forma como ela se relaciona com o inglês padrão. Os erros gramaticais que o personagem Camarada Pillai comete seriam dificilmente transpostos para o português. Pergunto-me se os erros cometidos por estrangeiros que aprendem português poderiam ser utilizados na tradução? Seriam esses suficientes e claros para o leitor do romance em língua portuguesa? Quanto às diferenças linguísticas da variedade indiana para a variedade do inglês considerada padrão, parece-me impossível deixá-las explícitas de forma natural. Seria preciso uma reflexão maior sobre os estranhamentos que se tem na leitura do original e sobre a mensagem e a crítica que a autora intenta, para que a tradução possa refletir essas nuances. No entanto, temos que convir que isso talvez não seja bem sucedido, uma vez que tal estranhamento seria forjado e não uma variedade linguística real, como no caso da indiana.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, T. **An Interview with Arundhati Roy**. Ariel Jan., 1998: 89-92. Disponível em: < ariel.synergiesprairies.ca/ariel/index.php/.../2945>. Acesso em 12/2011.

BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 129-138.

DELEUZE, G., KAFKA, F. G. **Por Uma Literatura Menor**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

GOPINATH, B. **Defiant Deviances: Arundhati Roy's The God of Small Things**. Samyukta 4.1, 2004, p. 90-127. Disponível em: http://www.samyukta.info/archives/vol_4_1/article/beena%20gopinath/defiant%20deviances.htm. Acesso em novembro de 2011.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HORNBY, A.S.: **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. 7ª ed. Oxford: Oxford University Press: 2007.

KUNHI, Z. **Subversive Language vs. Patriarchy and Colonization: An Analysis of The God of Small Things**. Vol.-II 3 Jan-Jun (Summer) 2010. Disponível em: < <http://www.inflibnet.ac.in/ojs/index.php/JLCMS/article/view/134>>. Acesso em 12/2011.

ROY, A. **The God of Small Things**. London: Fourth Estate, 1997.

ROY, A. **O Deus das Pequenas Coisas**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1998.

SANTIAGO, S. **O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica Literária e Crítica Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SIMPSON, Paul. **Stylistics**. London and New York: Routledge, 2004.

_____. **Language, Ideology and Point of View**. London and New York: Routledge, 1993.

ESTUDO DOS ELEMENTOS NARRATIVOS DA COLEÇÃO BIBLIOTECA DAS MOÇAS E AS REPERCUSSÕES DESSE MODELO FEMININO EM NARRATIVAS DE AUTORIA FEMININA

Sônia Yoshie Nakagawa*

A coleção e suas representações modelares

A coleção Biblioteca das Moças, publicada no Brasil a partir de 1926, foi um sucesso editorial até o final de 40, a ponto de os lançamentos superarem as reimpressões dos títulos; à medida que as vendas declinavam, a prática inversa tornou-se um imperativo mercadológico. Composta por 175 narrativas, a maioria formada por títulos ingleses ou franceses¹, é um importante indicativo o fato de a Companhia Editora Nacional ter utilizado como critério de seleção os catálogos da *Bibliothèque de ma fille* organizados pela editora Gautier-Languereau.

Esta editora publicou outras coleções destinadas ao leitor burguês e seu círculo íntimo, como *Famille* e *Bibliothèque de Suzette*. A segmentação das narrativas em conjuntos alusivos à privacidade destaca a categorização social dos públicos pela editora: a partir desse valor caro à burguesia², as coleções foram separadas em grupos menores, particularizando os títulos por gênero³ e faixas etárias. As relações comerciais entre nossos editores e a casa Gautier-Languereau prosseguiu com êxito, pois, em 1934, os volumes da *Bibliothèque de Suzette* foram traduzidos pela José Olympio (HALLEWELL, 1985, p.376), originando a Coleção Menina e Moça.

No Brasil, muitas narrativas infanto-juvenis para o público feminino foram divulgadas pela Coleção Menina e Moça, destinado às meninas a partir de 9 anos e jovens até o final da adolescência, e pela Biblioteca das Moças, cujo público era moças até o início da

* Nakagawa, Sônia Yoshie. Doutora em Estudos Literários (Unesp/Araraquara). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR. Endereços eletrônicos: sonianakagawa@yahoo.com.br ou sonianakagawa@gmail.com

1 Para o aprofundamento da Biblioteca das Moças, no tocante à materialidade, fases editoriais, relações com as leitoras, vide os trabalhos de CUNHA (1999) e LANG (2008).

2 Enquanto a rotina doméstica é um dado valorativo nos gêneros vistos como “menores” pela crítica (MICELI, 2001, p.154), é comum a depreciação da vida burguesa na literatura, como sentenciar Auerbach (1987, p. 439), em Mimesis: ao contrário dos destinos arrebatadores das personagens da tragédia ou com o dinamismo das comédias, no cotidiano burguês “a vida não mais ondula e espuma, mas flui viscosa e pesadamente”.

3 O conceito de *gender* não se refere à natureza sexual ou biológica, ao designar os gêneros masculino e feminino, e sim às marcas de uma relação cultural, social.

fase adulta⁴. Para além dos índices nos componentes materiais, títulos, temáticas, a seleção e o tratamento dos elementos narrativos nos textos literários também sinalizavam os públicos dos romances: as leitoras de famílias constituídas segundo instituições oficiais ou hegemônicas do país, com renda econômica média ou elevada; em síntese, filhas da burguesia patriarcal e católica.

A definição do público foi essencial para manter a longevidade da Biblioteca das Moças: de 1920 a 40, os romances “água com açúcar” ou “flor de laranjeiras” (MICELI, 2001, p. 145-7) seduziu jovens pelas tramas açucaradas, amores inverossímeis, e pouca variação no *happy end*; as fábulas eram entremeadas com situações e discursos sobre modos e comportamentos sociais desejáveis ou não. Se as qualidades estéticas não eram cobradas, as representações modelares das narrativas atendiam a duas necessidades: eram aprazíveis às jovens e satisfaziam os interesses dos responsáveis pela sua formação.

A pesquisa do acervo Biblioteca das Moças realizou a análise de 27 narrativas dessa coleção⁵, resultando 156 fichas de personagens. Foram aplicados questionários sobre a *obra*, a *história* e a *personagem*. O levantamento dos dados permitiu aos estudiosos refletirem, por exemplo, as concepções de leitura de um mercado editorial em rápida expansão; a dicotomia minoria/maioria sociocultural, tratada com maniqueísmo moralista, entre outras questões.

Se considerarmos que a publicação de parte das narrativas ocorreu na era Vargas, enquanto o Brasil modernizava com a expansão de indústrias e áreas urbanas, no âmbito social os costumes pouco foram alterados. Na educação das jovens burguesas, os dispositivos de controle (PRIORE, 2012, p. 277-292) eram rigorosos; as normas e cuidados excessivos na orientação das condutas femininas objetivavam preparar as jovens para o casamento e, depois, a formação e o zelo da família.

A rigidez da educação das moças identifica-se com o tratamento de certos componentes das narrativas, como os espaços e sua relação com os gêneros. Uma das normas seguidas pela burguesia⁶ residia nos lugares de circulação permitidos às moças das famílias respeitáveis. Sob a égide da legislação, seus responsáveis não cometiam excessos, porque

4 As idades médias das protagonistas e de outras personagens femininas relevantes coincidem com as faixas etárias das leitoras ideais aludidas nas capas, contracapas e orelhas. Na Coleção Menina e Moça, situam-se entre 7 a 12 anos, como em **Flor dos bosques** (1954) e **O segredo do velho Martin** (1947) e, na Biblioteca das Moças, as personagens femininas (protagonistas e antagonistas) chegam a pouco mais de 20 anos, como em **O homem sem coração** (1935) e **A ladra** (1955).

5 O estudo abrange também a coleção Menina e Moça, da qual foram selecionados 35 volumes.

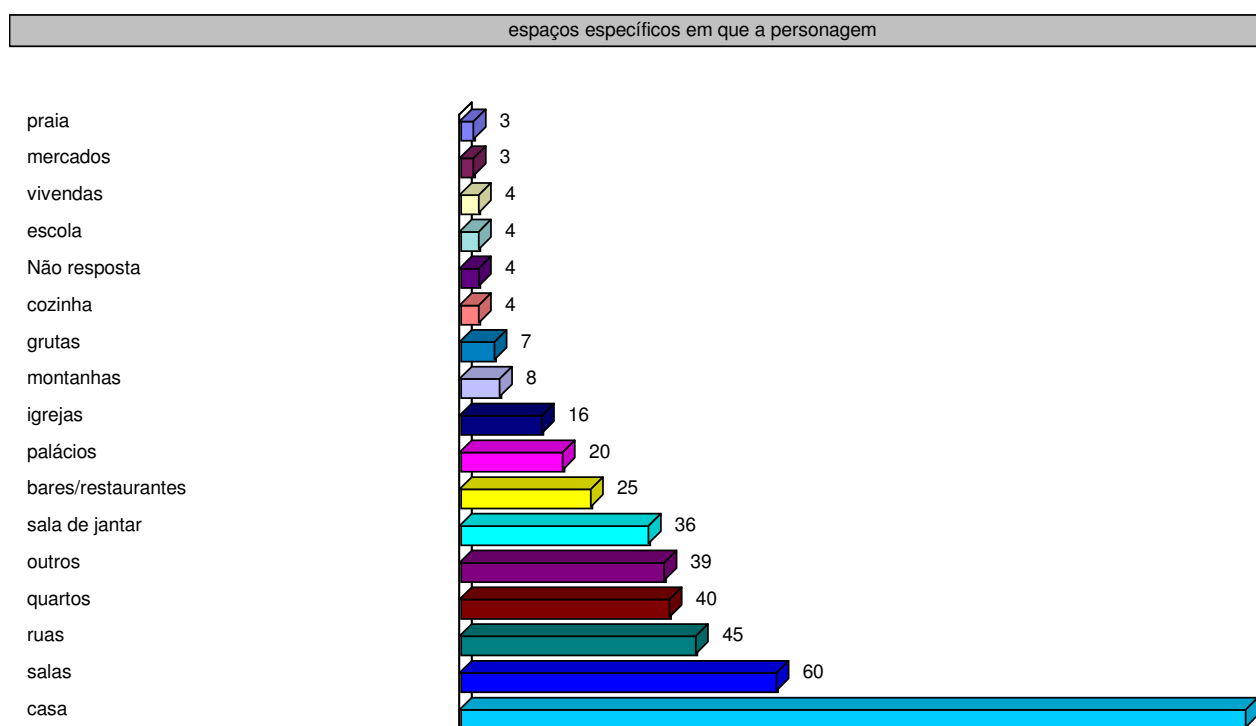
6 Tratamos de segmentos parciais de famílias, como dito, as consolidadas por uniões oficiais e de estratos médio ou elevado. O recorte deve-se ao acesso à educação e aos bens culturais que as famílias desses grupos podiam ofertar aos descendentes (PRIORE, 2012).

eram vistas como dependentes: entende-se por que, de acordo com o Código Civil de 1916, depois de casadas ao marido era legitimado o direito de

representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. (...) nem trabalhar a mulher podia sem permissão do marido. Autorizava-se mesmo o uso da legítima violência masculina contra excessos femininos. A ela cabia a identidade doméstica; a ele, a pública. (PRIORE, 2012, p. 246).

Apesar de moderno, o país de 1940 a 50 cultivava práticas coloniais com relação aos direitos das mulheres. Na análise da Biblioteca das Moças, as constantes na coleção mostram a importância do espaço doméstico nas histórias: no campo dos lugares específicos, onde as personagens circulam, a casa e seus aposentos (quarto, sala e sala de jantar) foram os mais pontuados, conforme explicitado no gráfico 17:

Gráfico 1 – Espaços específicos em que a personagem circula:



Os espaços domésticos predominam porque a maioria das personagens não trabalha: das 156 cadastradas, metade não exerce trabalho remunerado, por ser nobre ou devido ao gênero. No contexto das leitoras da Biblioteca e, ainda, no plano diegético, a norma era a mulher estudar até o matrimônio, abdicar do trabalho (se houvesse), não cultivar qualquer

carreira, em síntese, dedicar-se à vida doméstica. No cruzamento de dados, computando gênero e espaço, temos (gráfico 2):

Sexo da personagem espaços específicos em que a personagem	sem indícios	não pert inente	masculino	feminino	TOTAL
casa	0	0	67	81	148
salas	0	0	22	38	60
ruas	0	0	28	17	45
quartos	0	0	15	25	40
outros	0	0	22	17	39
sala de jantar	0	0	14	22	36
bares/restaurantes	0	0	13	12	25
palácios	0	0	11	9	20
igrejas	0	0	6	10	16
montanhas	0	0	4	4	8
grutas	0	0	3	4	7
escola	0	0	2	2	4
cozinha	0	0	1	3	4
vivendas	0	0	2	2	4
Não resposta	0	0	2	2	4
mercados	0	0	2	1	3
praia	0	0	2	1	3
TOTAL	0	0	216	250	466

A renúncia à identidade fora do âmbito familiar é comum nos romances, seja implicitamente, nas declarações amorosas, seja nos discursos veementes do narrador ou de uma personagem. Em **A esposa que não foi beijada**, de Bertha Ruck (1959), a secretária Joy Harrison, enquanto finge ser a esposa do médico Rex Travers, apaixona-se pelo “marido” e, no processo, descobre a alegria/*joy*⁸ das lides domésticas:

‘Os homens vem e vão-se, mas o trabalho da dona de casa não para’, filosofou ela com o coração dolorido, enquanto limpava o sabão respingado pelo pequeno no espelho. ‘Talvez seja por isso que o casamento não desaparece, mau grado as teorias de Geoffrey. Talvez houvesse menos mulheres infelizes se elas amassem mais os trabalhos domésticos. Veja-se isto!’ Joy desprende os suspensórios do menino, das maranhas de linha de pescar que havia no chão. (RUCK, 1959, p.201)

A protagonista de Ruck, assim como as de **Casada por dinheiro**, **Entre duas almas**, **A ladra**, etc, abandonam estudos e empregos com o casamento.

Quando uma personagem feminina comete um grave desvio à conduta social, como o adultério feminino, o ato desencadeia consequências terríveis sobre a insurgente. Numa sociedade patriarcal como a brasileira, os romances **O pecado de lady Isabel**, de M.

8 Ao apresentar a protagonista, o narrador heterodiegético alude ao nome e seu significado na língua inglesa – Joy era “a personificação de seu nome de batismo, (...) alegria (...) (que é o melhor de todos os preparados para a beleza, para dar brilho aos olhos, e o melhor de todos os cremes para a pele) dava vivacidade a todos os atos e movimentos daquela formosa criatura, nascida para a felicidade.” (RUCK, s.d.,p.3).

Woody (1938) e **O homem sem coração**, de Ruby Ayres (1935) são exemplares pelo maniqueísmo moralista. Isabel e Linda, respectivamente, “pecadora” e “louca”, além de adúlteras, morrem socialmente antes do ato físico; o suicídio de Linda (AYRES, 1935, p.167-8) é apenas referido pelos protagonistas; como Isabel, ela traíra o marido movida por ciúme infundado. Em discurso indireto livre, o narrador focaliza Bárbara, a heroína, com uma mensagem clara às leitoras:

Bárbara pensou no belo lar e no bom e atencioso marido que sua amiga abandonara. E tudo por quê? Por uma louca paixão, cujo ardor se dissiparia com trágica presteza. (AYRES, 1935, p.168)

O agravante da protagonista de **O pecado de lady Isabel**, além do ciúme de um marido exemplar, foi a falta de fé. Para ilustrar a extensão da falha, a lady sofre inúmeros castigos antes de falecer: abandono do amante; deformidade física; morte do bebê da relação adúltera; penúria (de aristocrata e membro da alta burguesia a governanta); vergonha por ser a responsável pela nódoa moral acarretada à família, incluindo os herdeiros do título nobiliárquico.

A participação de uma ação superior ou divina, alterando o curso das ações das personagens, por vezes é identificada com a religião católica, nas duas coleções estudadas. O aviso para Isabel ocorre no primeiro encontro com o capitão Levison, quando o rapaz quebra-lhe o colar com a cruz, presente da falecida mãe, sua conselheira (WOOD, 1938, p.17). A prolepse, como também é o título escolhido pela publicação brasileira⁹, converte-se em uma recomendação a ser guardada pelas leitoras da coleção Biblioteca das Moças.

Reflexos das representações modelares em narrativas de autorias femininas posteriores

A prosa intimista de Clarice Lispector denuncia o mal-estar e o isolamento dos seres, numa crise intensa. O impacto ocorre porque a personagem atingida detém uma perspectiva inquieta sobre si e o mundo. Embora Lispector não se declarasse feminista, o questionamento de padrões sociais, como a reflexão do gênero, é comum em textos que incorporam e subvertem, ironicamente, postulados e clichês da tradição literária, como os “romances para mocinhas”, que lia por causa dos títulos. Foi por esse critério que também escolheu os livros de Hesse ou Dostoiévski (GOTLIB, 1995, p. 140-1).

⁹ O original inglês é o nome da propriedade familiar do conde, *East Lynne*.

A escritura de Lispector prima pela repetição de vocábulos e segmentos, questionando-lhes os significados usuais. Por meio do fluxo de consciência, símiles, metáforas e da pontuação diferenciada, suas narrativas evitam o enredo convencional, como em **Perto do coração selvagem**. A obra aproxima de imediato o leitor à protagonista, pela focalização interna, permitindo a imersão nos pensamentos e mistérios com os quais Joana depara-se ao longo de sua vida; esse exercício intelectual sobre a existência era realizado involuntariamente desde a infância. Por esse atributo, ontologicamente Joana é uma pária social, porque não lhe era permitindo aderir de aos papeis esperados. A filha querida, com tranças e, depois, a mulher casada (e traída por Otávio) indiciam suas tentativas externas de se integrar às convenções da burguesia brasileira. Em contrapartida, os comportamentos e as reflexões acabam por retirar as máscaras que Joana teima em vestir, ainda que consciente da opacidade do ato.

No capítulo inicial, as brincadeiras de Joana com as palavras traduzem o seu estar no mundo; junto com a curiosidade pela linguagem, a menina enfastia-se diante dos livros e suas representações dos seres hierarquizados no grupo familiar – “Vai para a mesinha dos livros brinca com eles olhando-os à distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. ‘Nunca’ é homem ou mulher?” (LISPECTOR, 1998, p. 17). O poder masculino como provedor está implícito, pelo reconhecimento dos dependentes (a mulher é ligada ao espaço doméstico, na condição de casada e junto aos filhos) e pela questão dos gêneros, como instrumentos discriminatórios. No discurso, a ausência de vírgulas entre os substantivos não elide a hierarquia, e os papeis que a sociedade impõe aos adultos e às crianças são indagados por Joana: contrariando a tradição, ela prefere outras cores para cada gênero, para além do azul e rosa.

Em textos de Lygia Bojunga Nunes e Sônia Coutinho, respectivamente, **A bolsa amarela** e contos de **O último verão em Copacabana**, também são adotadas perspectivas femininas. Como no romance clariceano, a indagação dos valores impostos às minorias – mulheres e crianças – é constante.

Em “O dia em que Mary Batson fez 40 anos”, de Coutinho, a protagonista é como outras personagens da autora, uma mulher independente, nos aspectos amoroso e profissional. Seu aniversário, no entanto, deflagra uma crise em Mary, insone pelas ilusões que não poderiam mais ser alimentadas com o início da maturidade. Contribuindo para a crise, ela lamenta a ausência de um companheiro; se antes Mary aparentava segurança sobre as suas escolhas (“todo mundo pensa que ela é uma Mulher Independente e Emancipada” COUTINHO, 2004, p. 33), ao completar o 40º ano ela se depara com a possibilidade de ter

fracassado socialmente: num futuro próximo, acredita que poderá se materializar em uma bibliotecária solteirona e amarga.

Como as personagens das narrativas de Lispector, Mary usa como referência os padrões da nossa burguesia. Distante da contestadora Joana, Mary é, por anos, o simulacro da mulher moderna; aproximando-as, perduram as referências socioculturais sobre os gêneros, com as quais as narrativas dialogam.

Perspicaz quanto Joana é a criação de Lygia Bojunga, Raquel, dona de três vontades: ser grande, ser menino e ser escritora. As duas primeiras a colocam no contexto patriarcal brasileiro, em dupla condição minoritária, pelo gênero e pela idade; em seguimento, o terceiro é uma possível reação contra “a família esquisita que [...] tinha” (NUNES, 2005, p. 23). É a escrita, a fabulação de romances, cartas, amigos, histórias, que permite à Raquel uma resolução de ordem interna para os desafios provenientes da sociedade. Também é pelo terceiro desejo que Raquel percebe as belezas do seu gênero e da infância.

As injustiças a que crianças, meninas, mulheres são submetidas, no cotidiano comezinho de muitas famílias, aparecem em vários momentos da trajetória de Raquel, antes da protagonista alterar suas primeiras vontades. O mundo burguês do qual participam as personagens de Lygia Bojunga, Sônia Coutinho e Clarice Lispector, há muito se distanciou do Éden doméstico aclamado nos textos da Biblioteca das Moças.

REFERÊNCIAS:

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AYRES, Ruby M. **O homem sem coração**. Tradução de Albertino Pinheiro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. (Coleção Biblioteca das Moças).

BOJUNGA NUNES, Lygia. **A bolsa amarela**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

COUTINHO, Sônia. **O último verão em Copacabana**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone**: Aspectos da literatura de autoria feminina e masculina na prosa e na poesia (anos 70 e 80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CUNHA, Maria Teresa Santos. **Armadilhas da sedução**: os romances de M. Delly. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1985.

LANG, Cíntia da Silva. **De moças (1926-1960) a ex-moças (1983-1987)**: representações e práticas de leitura instituídas na Coleção Biblioteca das Moças. 117f. Dissertação (Mestrado em Educação: História, Política, Sociedade) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRIORE, Mary Del. Da modinha à revolução sexual. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 231-327.

RUCK, Bertha. **A esposa que não foi beijada**. Tradução de Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959. (Coleção Biblioteca das Moças).

WOOD, Henry. **O pecado de lady Isabel**. Tradução de Lúcia Junqueira Smith. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. (Coleção Biblioteca das Moças).

O DISCURSO DA MULHER NEGRA ACADÊMICA NA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Sueli de Jesus Monteiro*

INTRODUÇÃO

Levando-se em consideração a noção de signo linguístico, elaborado por Saussure, observa-se a necessidade analítica de uma nova concepção literária da mulher acadêmica afro-brasileira. Justificado pelo fato de o signo linguístico no discurso literário não se constituir apenas uma união entre um termo e uma ideia, mas ponto de partida para um sistema de significação e de valores eclodidos por fixação de ideias e/ou experiências da escritora.

Os estigmas e estereótipos, envolvendo gênero e raça, são discutidos na atualidade sob a égide de construções sociológicas, evoluídas por forças de trabalho e necessidades de preenchimento das lacunas culturais e sociais.

A mulher, independente da raça, apenas obteve espaço social e liberdade de expressão há menos de um século, graças a uma árdua luta contra o patriarcalismo reinante. Mesmo assim é possível encontrar inúmeras arestas não aparadas igualitariamente visando à equidade nos gêneros.

A população negra, por sua vez, ainda se encontra na busca do espaço e do valor negados. A mulher negra ainda se encontra subjugada a pré-conceitos transferidos pela história oral e discurso literário brasileiro.

Nessa mescla de sentimentos e experiências vivenciadas é construído o discurso literário da mulher acadêmica afro-brasileira, emergindo conteúdos de peculiaridades únicas, coloridas pelo sofrimento, pela busca de reconhecimento e valor na sociedade democrática – sem raça, sem cor, sem credo, sem classes e sem preconceitos.

* Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná/ Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina / UFSC, Doutorado em Teoria Literária na área de Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina / UFSC. Professora adjunta da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa, atuando, principalmente, nos seguintes temas: crítica literária contemporaníssima, com destaque para o envolvimento desta com a produção de Dalton Trevisan. Atua ainda nos projetos: Colaboradora nos projetos: “ Literatura afro-brasileira e sua divulgação em rede” e “Relações de gênero e representações literárias na escrita de autoria feminina” – ambos na UEL. Outras áreas de interesse: textos, contextos, análise do discurso e tessitura poética. Email: suelijm@terra.com.br

A partir dessas premissas pretende-se discutir acerca de aspectos étnicos-identitários na literatura de mulheres acadêmicas afrodescendentes, possuindo como eixo central da pesquisa a necessidade de estudo crítico sobre a produção de autoras negras que se consolidou nas últimas décadas do século XX e se mantém intensa até o momento. Essa figuração literária assumiu proporções culturais tais que a escritora acadêmica afro-brasileira incorporou em seu discurso:

Lá vou eu, sem mais aquela, cabelo pixaim e bela.
Uma **bunda grande** sem qualquer trela que cubra ela.
Bela sei que sou e vou bela.
[...] E lá vou eu de novo, em busca de um lugar **onde eu possa ser bela**.
Cabelo pixaim, bela, **bunda grande sem qualquer trela que cubra ela**, bela. (grifo nosso) (CONCEIÇÃO, 1983, p. 55)

No excerto acima, é claramente demonstrada que, em relação à mulher negra, a conotação lasciva e erótica foi muitas vezes utilizada de forma pejorativa. Nesse poema, no entanto, a autora refaz as curvas da mulher afro-brasileira, demarcada pela constituição orgânica dos afrodescendentes, desconstruindo as estereotípias e registrando que a literatura em questão objetiva a necessidade premente em se autoafirmar dentro de uma sociedade estigmatizadora.

Tendo ainda como relevância o estudo em face da ignorância da população frente ao preconceito vivido pelas afrodescendentes, sendo necessária a divulgação do valor da literatura afro-brasileira a fim de extinguir os padrões estereotipados oriundos da minoria dominante.

Natureza essencial da literatura afro-brasileira

Os elementos que diferenciam a literatura afro-brasileira das letras nacionais, no ver de Duarte (2008, p. 12-13), são:

1. “Negro é o tema principal da literatura negra”: o escritor afrodescendente não se vê apenas no plano individual, mas, abrangendo um universo humano, cultural, social e artístico do qual essa literatura se nutre.
2. “Autoria”: a escrita proveniente de um afrodescendente automaticamente envolverá a expressão de individualidades fraturadas pelo processo miscigenador.
3. “Ponto de Vista”: este elemento complementa o anterior, em face da necessidade de perspectivas, uma visão de mundo atrelada à história e à cultura que permeiam a problemática vivenciada pelo segmento afro-brasileiro.
4. “Linguagem”: existe um discurso específico demarcado por expressividade de

ritmos e significados novos, bem como, um vocabulário distinto oriundo das práticas linguísticas africanas, as quais foram inseridas transculturalmente no Brasil.

5. “Formação de um público leitor afro-descendente”: este fator é intencional, ou seja, a produção literária é voltada para um público específico – o afrodescendente.

Enfatiza-se que os elementos acima citados devem ser considerados de forma conjunta para a representação da literatura afro-brasileira.

Alguns críticos enfatizam igualmente o risco dos critérios, étnico e temático atuarem como “censura prévia”; outros defendem um critério pluralista por meio de uma orientação dialética onde considere a literatura afro-brasileira como uma das faces da literatura brasileira, e por fim, alguns consideram a literatura brasileira como uma “tradição fraturada” em virtude da influência de vários países no processo de colonização. O importante, reiterado por Duarte (2008), é que o discurso literário afro-descendente emerge de uma expressão múltipla apresentando inúmeros matizes.

A produção literária dos escritores afrodescendentes brasileiros é encarada por Souza e Lima (2006, p. 9) como sendo um “circuito editorial alternativo”, face retratar a historicidade envolvendo os quilombos como “símbolo de resistência e preservação cultural”, igualmente apresenta as dificuldades do cotidiano onde os escritores assumem uma função social da literatura, tal como suscita o poema de Esmeralda Ribeiro:

“Trocar de máscara”
Talvez temendo entrar na arena dos leões
eu esconda a coragem nos retalhos
coloridos da vida.
A pálida lua traz o sabor das provações
transformando o olho em ostra
Cismo: a pele em roupa não tem mais razões,
para ser trocada e assim
me recolho e me cubro com a mortalha
De anulações. (SOUZA e LIMA, 2006, p. 23).

Um detalhe importante é o processo de “branqueamento” do afrodescendente brasileiro, segundo Souza e Lima (2006), oriundo do estímulo da integração social dos descendentes de escravos. A miscigenação do negro africano com o branco europeu, nas fases coloniais e posteriores, geraram um Brasil com elevada representatividade de “morenos” ou “mestiços” eclodindo mais um entrave para a expressividade da “literatura negra”, pois muitos escritores, mesmo sendo afrodescendentes, acreditam “que a produção artística não precisa estar atrelada ao pertencimento étnico-racial”. (p. 35)

Outro problema evidenciado quanto à construção do discurso literário afro-brasileiro

é o próprio confinamento acadêmico, onde para muitos estudantes negros se apresenta como um campo minado, tal como indica o depoimento de um aluno de doutorado de Sociologia em sua banca de qualificação do projeto inicial, sofrendo questionamento quanto ao seu pertencimento ao “Movimento Negro”, efetuado por um professor que critica o sistema de cotas nas universidades:

Ele percebeu claramente que se desse uma resposta afirmativa seria inevitavelmente reprovado. Mentiu, então, afirmando que havia sido militante no passado, mas que agora havia decidido dedicar-se “de fato” à carreira acadêmica. A resposta agradou ao examinador, que finalmente concordou em aprová-lo. Termina agora seu doutorado e obviamente evitará ser examinado por esse professor, conhecido em seu departamento por pregar agressivamente contra as cotas para negros em sala de aula. A lição que aprendeu (e que agora pratica) é que o mundo acadêmico brasileiro é um campo minado para pesquisadores negros e não se pode ser ingênuo, franco ou aberto acerca da questão racial nesse nosso meio. (CARVALHO, 2006, p. 93)

Tal fato não só incorre na dificuldade de letramento dos escritores afrodescendentes como no constrangimento daqueles que conseguiram superar essa barreira, tornando-se professores universitários como é exposto no seguinte depoimento:

Um professor negro contou-me recentemente um episódio constrangedor: deu a primeira aula do semestre de uma disciplina da carreira de Medicina de uma universidade particular carioca para uma turma de 68 alunos com apenas dois negros. Quando entrou na sala dois dias depois, ao começar a segunda aula, alguns dos alunos brancos se surpreenderam e lhe disseram abertamente: “O que você faz aqui?”. “Vim dar aula, obviamente”, respondeu. “Ah, mas nós pensamos que aquela aula era um trote!” Um professor negro em um curso de Medicina só pode ser um trote? (CARVALHO, 2006, p. 93)

Não existem respostas para a pergunta do autor da pesquisa: “Como conseguimos construir no Brasil um espaço acadêmico tão poderoso, numeroso e tão excludente?” (CARVALHO, 2006, p. 93)

As mulheres afrodescendentes igualmente sofrem com o choque do confinamento, conforme é demonstrado nos depoimentos a seguir:

Chegando à universidade, senti um baque grande, porque todas as pessoas eram de classe média, classe média alta, brancos, descendentes de europeus. Na minha turma éramos umas 45 pessoas, e dessas, apenas três negros – duas mulheres e um colega homem. Dentro desse meu susto, fui procurar na universidade formas de me manter lá. Entrei no programa Conexões de Saberes, que tinha foco na permanência na universidade de estudantes de origem popular, em que eram considerados, entre vários quesitos, a questão de raça e gênero. Éramos 25 bolsistas desse programa, todos de origem popular, com concepções bem diferentes de sociedade. O projeto se constituiu num espaço de trocas e debates e, também foi o lugar **onde eu consegui me sentir em casa dentro da universidade**. (grifo nosso) (WERNECK, 2012, p. 26-27)

Pelo depoimento acima, percebe-se um sentimento de não pertencimento em uma universidade e a necessidade de encontrar um lugar onde se sentisse alguém.

Eram 20 vagas e eu fiquei em 7º lugar. Quando eu saí da FIOCRUZ e vi a minha nota, fiquei bastante chateada e sabia porque eu estava sendo reprovada. Não era pela competência que eu tinha em fazer a prova, a entrevista, o projeto. Nada disso foi analisado, **apenas olharam o meu fenótipo** que vem carregado de toda a **questão racial**. (grifo nosso) (WERNECK, 2012, p. 30)

No depoimento acima, a seleção foi efetuada pelo critério fenótipo, ou seja, um racismo velado/proibido, mas comumente aplicado nas grandes empresas e universidades do País.

Estas situações não são privilégios do universo brasileiro, Carvalho (2006) salienta que no mundo o colonialismo português foi o mais “permissivo” deixando o negro assumir sua identidade. Em universidades norte-americanas, nas décadas de 1960-1970, não era permitido abordar as obras de Frantz Fanon – psiquiatra e ensaísta francês da Martinica, de ascendência francesa e africana – em sala de aula sob a pena de perder o emprego. (FANON, 2008)

A teoria de Fanon é que o racismo e o colonialismo deveriam ser compreendidos como formas socialmente geradas de se ver e de se viver no mundo, e no caso, os negros deveriam ser construídos como negros. Mas, essa construção se dá pela linguagem, pois é por meio dela que ocorre o reconhecimento, conforme explica:

Na linguagem está a promessa do reconhecimento; dominar a linguagem, um certo idioma, é assumir a identidade da cultura. Esta promessa não se cumpre, todavia, quando vivenciada pelos negros. Mesmo quando o idioma é “dominado”, resulta a ilegitimidade. Muitos negros acreditam neste fracasso de legitimidade e declaram uma guerra maciça contra a negritude. Este racismo dos negros contra o negro é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco. (FANON, 2008, p. 15)

Razão pela qual se faz urgente a valorização da cultura afro-brasileira a fim de que não se perca a sua riqueza ímpar, suas vivências e experiências que fundamentaram a cultura brasileira, em detrimento da dominação branca.

Discursos (des)construídos na trajetória acadêmica da escritora negra

O fato é que a mulher afro-brasileira na caminhada acadêmica sofre dificuldades e busca a superação de obstáculos facilmente comprováveis em depoimentos e em dados estatísticos sobre a inserção do negro na academia, conforme demonstra Rodrigues:

(...) os estudos realizados por Cunha Jr. (2003), os quais examinam os históricos de cerca de dois mil mestres e doutores negros existentes no país, revela que a faixa etária das candidaturas e os regimes de trabalho estão fora dos perfis privilegiados pelas políticas e pelos programas de pós-graduação. Indicando que os negros sofrem discriminação dentro da academia, principalmente por não terem

orientadores que se disponham a orientar suas temáticas e por não existir, na grande maioria das Universidades, linhas de pesquisas que abordem a questão étnico-racial. (RODRIGUES, 2011, p. 101)

Florentina da Silva Souza, doutora em Estudos Literários e pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, pró-ativa na promoção da igualdade racial, explica ser opcional do escritor a busca de uma identidade para a produção textual “negra”, conforme segue:

A escolha de uma produção textual que se define como “negra”, como objeto de estudo, evidencia a opção por lidar mais detidamente com uma outra parte da minha formação identitária, o afro, marcada pela cor da pele e pela necessidade de tornar patente a impossibilidade da transparência. Os textos de Sociologia, História, Antropologia, Estudos Culturais, Estudos Pós-coloniais e Black Studies se entrecruzam com debates, reflexões, aulas, seminários, leituras e discursos vários, dos quais me apropriei, atribuindo-lhes valores diferenciados. Uma apropriação que faz adaptações, realça o que se configura pertinente para o estudo dos periódicos, explora as possibilidades de remodelar e trair ou abandonar ideias e conceitos que não se enquadrem nas nuances por mim escolhidas. (SOUZA, 2005, p. 55)

Constatações estas de Florentina, obtidas por meio do estudo contínuo da produção literária afrodescendente a partir do século XX, produzindo material cognoscente fundamental para coligar textos onde há a indiscutível busca por uma identidade afro-brasileira.

Nessa mesma linha de reflexão, encontramos a escritora Conceição Evaristo, doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Além de atuar na área acadêmica, é consultora em assuntos afro-brasileiros, poetisa, romancista e ensaísta. É, portanto, desse lugar que registra o seu posicionamento:

(...) eu sou uma escritora brasileira, mas não somente. A minha condição de brasileira agrega outras identidades que me diferenciam: a de mulher, a de negra, a de oriundas das classes populares e outras ainda, condições que marcam, que orientam a minha escrita, consciente e inconscientemente. (...) O meu texto se apresenta sob a perspectiva, sob o ponto de vista de uma mulher negra inserida na sociedade brasileira. (EVARISTO, 2011, P.114)

Nesse sentido, Miriam Alves, poeta, escritora de projeção internacional com trabalhos que constam em antologias e teses em Universidades no Brasil, é também uma das protagonistas do atual cenário da literatura afro-brasileira. Sua obra é composta por contos, poemas e ensaios que discutem a condição negra e também a condição feminina. “As experiências vivenciais e emocionais do negro no Brasil”, afirmou ela numa entrevista em 1999, sempre nortearão sua vida: “eu vou estar sempre escrevendo essa experiência negra em todos os sentidos (...) narrando a realidade vivencial do negro no Brasil. (...) Essa é a função do intelectual negro, esteja ele em que situação estiver”. Em outra entrevista, esclarece contundentemente:

(...) Não preciso estar falando em chibata, escravidão, para escrever literatura negra. A arte é liberdade, libertação. A minha arte é engajada comigo. Eu sou o quê? Eu sou negra, mulher, mãe solteira, empresária, filha, funcionária, militante. (...) Se eu não consigo falar num conto, eu vou falar num poema. Se eu não consigo no poema, eu escrevo uma novela. Se eu não consigo numa novela, eu tento um romance. Se eu não consigo em nada disso, quem sabe uma história em quadrinhos resolva? São os meus instrumentos. A literatura é meu instrumento. Se eu conseguir me comunicar enchendo o papel de vírgula, e o leitor entender que eu estou falando do lugar onde o Brasil se instala, da miserabilidade em que a população negra se encontra, se eu conseguir falar com vírgula, eu vou encher o papel de vírgula. (ALVES, 1995)

Igualmente importante nessa discussão é Maria Nazareth Soares Fonseca, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, escritora e pesquisadora, que se dedica aos estudos das literaturas africanas de língua francesa e das literaturas africanas de língua portuguesa, observando a negação da cidadania ao afrodescendente, enfatizando a existência de uma visão estigmatizante do negro, impossibilitando a este, a valorização de suas qualidades, reforçando o processo de exclusão social pelo fator racial por uma minoria denomina elite brasileira. (CARVALHO, 2003)

No artigo “Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea”, Maria Nazareth demarca e dá visibilidade ao poema “Essa negra Fulô”, de Jorge de Lima, por meio de uma análise crítica que tece utilizando sua voz, para reconfigurar e (re)discutir o cânone, salientando elementos que subjugaram a imagem da personagem negra da literatura em discussão:

(...) no poema de Jorge de Lima, o deslocamento pretendido não permite que sejam ultrapassados nos clichês corriqueiros, a estereotipia que inscreve no corpo do negro as representações de um imaginário racista. [...] No silenciamento da voz negra que transita nos versos do poema apenas como objeto sensual, Fulô é citada num discurso que inibe seu dizer, ou melhor, que só permite que ele se mostre em um horizonte em que as coisas estão sempre num mesmo lugar. Não é de se admirar, portanto, que o poema de Jorge de Lima, querendo tirar o negro do espaço cultural que o vê enquanto “excrecência” ou deformação, ainda fortaleça estereótipos que o paralisam na cor de sua pele, em traços que fazem dele objeto, sempre objeto exótico e erótico para o deleite do senhor branco. Nos versos do poema, Fulô graciosa e esperta reforça o estereótipo das fêmeas impudicas, ainda que se destaquem sua beleza exuberante e os traços que a tornem diferente da senhora branca. A fantasia do “negro erótico” repete-se na caracterização da personagem e reitera lugares culturais determinados, pois assegura, como assinala Fanon (1980), a potencialidade sexual que é uma das marcas fixadas no corpo do negro, transformando-se em predicado de uma (a) normalidade depravada fomentadora de estereótipos. É interessante observar a reversão proposta por textos literários produzidos por escritores negros que ressignificam o estereótipo do negro-só-pênis, tornado fetiche no imaginário colonial. (FONSECA, 2012, pp. 191-220)

Na ânsia de satisfazer os ímpetos do escritor é que os recursos da linguagem literária emergem, esboçando novas formas de compreensão e de apreensão de realidades.

O choque da realidade vivenciada pelo afrodescendente, o qual de um lado sofre preconceito – velado e/ou camuflado – enquanto é obrigado a seguir adiante, sem esboçar

reações, produz efeitos destruidores na sua autoestima, conforme aponta ainda Maria Nazareth:

O mito da harmonia social, ao encobrir a violência cometida contra os afrodescendentes e a que permitiu o extermínio da maioria da população indígena, ainda hoje justifica ações dirigidas contra a população de deserdados que continua a pagar um preço alto por ser significada por estereótipos que se cravam no corpo da população pobre, predominantemente de cor. (FONSECA, 2010, p.92)

O fato é que existe um discurso hipócrita voltado para a harmonia social, abrangendo todas as esferas da sociedade, principalmente, a acadêmica, fazendo com que uma parcela de afrodescendente não questione, aliás, que quase toda a sociedade não questione por entender que seja algo “natural” ou “normal”. Existem, no entanto, danos sim e seus estragos foram, são e serão cada vez mais desastrosos!

Inaldete Pinheiro, uma das fundadoras do Movimento Negro, pesquisadora e militante busca em seu trabalho a valorização da afrodescendência, no que se refere à esfera individual e coletiva, demonstrando claramente que os ecos da escravidão se farão ouvir por muito tempo, até finalmente a coletividade africana reconstruir sua autoestima, onde o próprio ensino da História foi maquiado, conforme esclarece:

A abolição – Há abolição?

A escravização dos povos africanos foi a tática mais deprimente de inferiorização de uma coletividade. Tudo fizeram para retirar-lhe a humanidade, salvo o momento que valiam moeda. No mercado de troca e venda, os anúncios de jornais exibiam tributos à beleza física, à disposição para o trabalho, aos hábitos sadios; alcançado o objetivo de lucro retomavam à desgraça da desumanização, objetos descartáveis e entraram para a história oficial vinculados à única condição de escravos, como uma condição natural, inata, nada mais do que escravo. Foi esta história que a minha geração conheceu. O que fui encontrar escrito para as novas gerações?

(...) Concluindo, o texto repete o que a história oficial faz a muitos anos – a honra à Princesa Isabel na produção literária sobre a escravidão no período anterior a 1978, aqui registrada, é um discurso bem articulado que reforça a incapacidade da população negra escravizada de fazer a sua própria libertação, o discurso do livro didático vai para a literatura para jovens e crianças, para as ruas, praças, pontes, prédios, calendários, filmes, campos e cidades, condicionando uma eterna gratidão dos beneficiados, isto é, a população negra. É reforçada a lembrança das correntes, o chicote, a senzala, o sim senhor, o sim senhora, referências para manter a memória do passado escravo vivo. Escravo sem vida própria, escravo – sinônimo de negro. O branco, ora o branco, é o dono, o superior – isto está escrito nas entrelinhas nem tanto invisíveis da história oficial e permanece como uma prática do condicionamento da memória da descendência africana. (*In: Racismo e antirracismo na literatura infanto-juvenil*, pp. 19- 22) (LITERAFRO, 2013)

A desconstrução identitária do afro-brasileiro se alicerçou em séculos de escravidão e de negação pela sociedade dominante (feudal e posteriormente branca) culminando em segregação velada, conspirações racistas e obstáculos em todos os campos acadêmicos e profissionais. Como alcançar essa identidade agora? Como soltar esse urro engasgado de anos e anos de opressão e repressão?

Rosália Estelita Gregorio Diogo, Mestre em Psicologia, Doutora em Letras/Literatura e pesquisadora da Pontifícia Universidade de Minas Gerais, evidencia e denuncia a ação midiática estereotipante do negro e, principalmente, da mulher negra. Afinal, o quadro social imposto é produto de uma escolha ideológica fundada no racismo e alimentada até hoje pelo imaginário da elite brasileira, derivado dos conceitos estéticos europeizados e legitimados por essa mesma elite, nos quais, o negro não se insere enquanto modelo ideal de representação social brasileira.

Em seu artigo “A escrita machadiana e a literatura negra” parte do princípio de que há “relação entre literatura e sociedade, tendo-se em vista que é impossível pensar na literatura como um fenômeno isolado”, e como tal, apresenta causa e efeito da vida humana na sociedade. (2009, p. 145)

No livro *Mídia e Racismo* aborda ensaios reunidos ao longo de suas pesquisas e publicado pela Editora Mazza, especializada em temáticas étnico-raciais, incluindo a representação social atual do negro na mídia a qual é demonstrada de forma pejorativa, conforme esclarece a relação entre as ações públicas no sentido de encobrir as injustiças para com o afrodescendente

Negar a política de ação afirmativa através de cotas no serviço público ou na universidade significa, ao meu ver, compactuar com a idéia do mito da democracia racial que impera no Brasil, encobrindo injustiças e desigualdades de toda ordem. Devemos rejeitar a idéia de benesses do estado ou paternalismo para com o afro-brasileiro e reafirmar a noção de política de reparação dos prejuízos causados historicamente à população negra. (DIOGO, 2004, p.25-26)

Nos estudos realizados, a autora busca uma junção entre a educação e a mídia através da formação de grupos focais de educadoras negras da Rede Municipal de Ensino, cujo objetivo, é o de investigar como se dá a recepção de professoras negras em relação à presença negra tal como é mostrada pela mídia atual. Para a pesquisadora, o estudo resultou numa constatação – já confirmada em outras pesquisas interdisciplinares, mas, sobretudo, na sociologia – que há certo esvaziamento, uma ausência da representação dos negros na mídia. Quando existe, essa presença é ínfima comparada à proporção da população negra existente no Brasil. Na maioria das vezes, a presença negra é mostrada em suas variantes folclorizadas, caricaturizadas, e, portanto, estereotipadas, como, por exemplo, a mulher negra que não raro aparece como empregada doméstica, faxineira, ou em cargos de pouca relevância social.

Considerações finais

Percebe-se pelo estudo do discurso das escritoras acadêmicas pesquisadas, a

existência de um diálogo para transpassar a exploração e a marginalização social imposta por uma pequena elite colonialista européia.

O discurso da mulher negra acadêmica demonstra uma carga elevada de estereótipos, de negação e de inferioridade do “eu”, emergida das peculiaridades originárias do conceito de raça, de gênero e de cultura africana.

Com a análise dos discursos se percebe que a busca por uma sociedade igualitária e harmônica, hoje como é cultuada, contém dentro dela valores deturpados continuando a pregar a segregação racial e o pior, a desqualificação. Há necessidade de mudar esse paradigma imposto pela elite do ideário social, tomando como base o respeito às diferenças e à valorização da diversidade - razão pela qual se torna primordial a divulgação de como se deu a desconstrução identitária afro-brasileira, decorrente do processo de escravidão, para a construção de uma identidade que envolva a nação como um todo.

Referências

ALVES, Miriam. **Pedaços de mulher** (entrevista). In: MARTINS, Leda Maria; DURHAM, Carolyn; PERES, Phyllis; HOWELL, C. (Ed.). Callaloo, v. 18, n. 4, African Brazilian Literature, an special issue. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.

CARVALHO, Ana Paula Comin de. **Brasil afro-brasileiro**. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 9, n. 19, July 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832003000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 set. 2013.

CARVALHO, José Jorge. O confinamento racial no mundo acadêmico. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 88-103, dezembro/fevereiro 2005-2006.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 1988.

DIOGO, Rosália. **Mídia e Racismo: Ensaio**. São Paulo: Editora Mazza, 2004.

DIOGO, Rosália. A escrita machadiana e a literatura negra. **Cadernos Cespuc**, n. 18, 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/2439>. Acesso em: 10 mar. 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Terra roxa e outras terras**, Revista de Estudos Literários, volume 17-A, dez. 2009.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica Editora UFMG, volume 4, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Cultura/literatura negra, cultura/literatura afro-brasileira: impactos, paradoxos, contradições. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). **Um tigre na**

floresta dos signos. Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Poéticas Afro-brasileiras. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna, FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs). Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012, pp.191-220.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Reflexões sobre a linguagem literária.** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Disponível em: http://www.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121019162153.pdf . Acesso em: 10 mar. 2014.

LITERAFRO. **Inaldete Pinheiro de Andrade.** Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/autores/107/dados1.pdf>. Acesso em: 21 out. 2013.

NEIA. **Pesquisas.** Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/neia/pesquisas.htm>. Acesso em: 28 set. 2013.

OLIVEIRA Adriana Barbosa. **Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis.** Dissertação (Mestrado).2007 Minas Gerais. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-73WGED/disserta__o__revis_o.pdf;jsessionid=DC25009F86EA14E3A009BCD96C47793E?sequence=1. Acesso em: 29 out. 2013.

RAÇA BRASIL. **Entrevista Conceição Evaristo.** Disponível em: <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/96/artigo15673-3.asp>. Acesso em: 30 out. 2013.

REAL. **Pérola Negra.** Disponível em: http://www.revistareal.com/nov2010_dita.php. Acesso em: 28 set. 2013.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula.** A escrava. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RODRIGUES, Édina do Socorro Gomes Rodrigues. **Um estudo sobre intelectuais negros na academia entre 1970 e 1990:** trajetória acadêmica de Florentina Silva Souza. Dissertação (Mestrado). 2011. Disponível em: <http://www.ppged.belemvirtual.com.br/arquivos/File/dissertedna.pdf>. Acesso em: 30 out. 2013.

SOBRAL, Cristiane. **Estação Literária Vagão.** Volume 8 parte A, p. 165-167, dez. 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8AArt17.pdf>. Acesso em: 20 out. 2013.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos.** Brasília: Athalaia, 2010.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (orgs). **Literatura afro-brasileira.** Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

TERRA ROXA. **Revista de Estudos Literários.** Volume 17-A, dez. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja> [123-134]. Acesso em: 30 out. 2013.

UFBA. **Florentina da Silva Souza.** Ciência e Cultura. Disponível em: <http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/pesquisadores/florentina-da-silva-souza/>. Acesso em: 10 set. 2013.

WERNECK, Jurema; IRACI, Nilza; CRUZ, Simone Cruz.(orgs) **Mulheres negras na primeira pessoa.** Porto Alegre: Redes Editora, 2012.

A EXPERIÊNCIA DO FEMININO EM “DADDY”, DE SYLVIA PLATH: AUTORIDADE, SILENCIAMENTO E AUTONOMIA

Vanessa Caspon*

Plath: experiência e consciência no universo feminino

É comum na crítica literária dizer que o suicídio biográfico de Sylvia Plath, em fevereiro de 1963, ocasionou não apenas grande repercussão de uma obra poética como também constituiu desdobramentos críticos a respeito do caráter autobiográfico do texto literário, do entrecruzamento entre escrita e biografia. No caso de Plath, o que ocorre é justamente a recorrência de transformações e rearranjos do elemento autobiográfico, de forma que existe uma escrita preocupada em nutrir-se da vida do próprio autor para compor uma espécie de “poética da subjetividade” (CARVALHO, 2003, p.27). Mais do que um choro da alma, o que encontramos na poesia de Sylvia Plath é uma constante transformação das experiências pessoais, um trabalho no qual são expostas de maneira versátil as fronteiras entre vida e obra; ou ainda, como Plath diz em entrevista, uma manipulação de experiências através de uma mente informada e inteligente. Desta forma, o que encontramos em textos plathianos revelam-se muito mais questões “relevantes a coisas maiores” (PLATH, 1962, s/p) do que mero testemunho.

T.S. Eliot (1921) afirma que o artista moderno deve estar consciente tanto das questões estéticas, culturais e sociais de seu tempo quanto daquelas discutidas por seus antecessores. Assim, nenhum artista se faz sozinho, no sentido de ser secundário a ele conceber uma obra de arte apenas através de si próprio, numa manifestação “*mirror-looking*” (PLATH, 1962, s/p) de sua própria arte. Com isto em mente, pode-se afirmar que a preocupação de Sylvia Plath em não construir um “*cry of the heart*” (PLATH, 1962, s/p), através da filiação com suas experiências mais imediatas, simboliza esta consciência defendida por Eliot e outros modernistas. Em outras palavras: ao exercitar questões universais a partir de experiências individuais, Plath acaba por denotar um discernimento das questões estéticas, culturais e sociais levantadas por diversos artistas, movimentos e sociedades de seu próprio tempo.

Uma das questões contemporâneas à Plath e mais presentes em seus poemas é a da

* Graduanda em Letras Português/Inglês pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP). Guarulhos, SP. vanessacaspon@hotmail.com

autonomia feminina. Especialmente nos poemas de *Ariel*, é evidente uma preocupação em explicitar a voz e o universo femininos. Segundo França (2008), “a problemática figurativizada nos poemas plathianos está, de maneira geral, relacionada ao universo feminino” (FRANÇA, 2008, p.66). Já Susan Bordo (2003), a respeito da transformação social a partir do Pós-Guerra, comenta:

with the adventure of movies and television, the rules of femininity have come to be culturally transmitted more and more through standardized visual images. As a result, femininity itself has come to be largely a matter of constructing, in the manner described by Erving Goffman, the appropriate surface presentation of the self. We are no longer given verbal descriptions or exemplar of what a lady is or of what femininity consists. Rather, we learn the rules directly through bodily discourse: through images that tell us what clothes, body shape, facial expression, movements, and behavior are required¹

(BORDO, 2003, p.169-170)

Com as considerações acima, é possível afirmar que o levantamento e a problematização do universo feminino constituem uma vasta consciência de questões contemporâneas por parte da autora, designando a vontade de retratar algo que gere um efeito de “universal”, como comentado anteriormente.

Desde sua publicação, os poemas de *Ariel* são reconhecidos por possuírem uma voz na qual, segundo Britzolakis (cf. GILL, 2006), está representada a figura do reprimido, elemento relevante na era Eisenhower (1952-1960):

Plath's later poems emerges from a particularly stark conjuring between the discredited psychosexual and political discourses of the Eisenhower era, and the emergent feminist, ecological and disarmament movements. The arc of her development as a poet, within the short space of her writing life, represents a devastating critique of the postwar formalists lyric and a recovery of the wider cultural resources of modernism as critique.²

(BRITZOLAKIS, 2006, p.108)

Desta forma, os últimos poemas de Plath apresentam com maior frequência a figura de uma *persona* oprimida, trazendo à tona, através de dimensões orais da voz poética, potências

1 Nas aventuras dos filmes e na televisão, os papéis de feminilidade acabaram por ser culturalmente transmitidos cada vez mais através de imagens padronizadas. Como resultado, a própria feminilidade se tornou uma questão de construir, segundo descrito por Erving Goffman, a superfície de apresentação apropriada do sujeito. Não mais fornecemos descrições verbais ou exemplos de como uma lady é, ou em que a feminilidade consiste. Antes, aprendemos as regras diretamente através do discurso corpóreo: através de imagens que nos dizem quais roupas, forma corporal e facial, expressão, movimentos e comportamentos são necessários. (Tradução livre da autora)

2 Os últimos poemas de Plath vêm de uma rígida invocação dos discursos psicossociais e políticos descreditados da era Eisenhower, e os movimentos emergentes feministas, ecológicos e do desarmamento. O arco de seu desenvolvimento como poeta, dentro de seu curto tempo de escrita, representa uma crítica devastadora à lírica formalista do Pós-Guerra e uma recuperação de fontes culturais mais abrangentes do modernismo enquanto crítica. (Tradução livre da autora)

do corpo feminino que vão além dos papéis representados institucionalmente, como os da mãe/dona de casa. Relações familiares, por exemplo, estão figuradas com o objetivo de explorar relações mais abrangentes de autoridade. Um dos principais poemas que seguem este exemplo é “Daddy”.

“Daddy”: silêncio e privação, morte e autonomia

Um dos fatores de maior importância nos poemas de *Ariel* é a preocupação com a sonoridade. Em entrevista, a autora comenta que seus últimos poemas, ao contrário de seus anteriores, foram feitos para serem lidos em voz alta:

For example, my first book, *The Colossus*, I can't read any of the poems aloud now. I didn't write them to be read aloud. They, in fact, quite privately, bore me. These ones that I have just read, the ones that are very recent, I've got to say them, I speak them to myself, and I think that this in my own writing development is quite a new thing with me, and whatever lucidity they may have comes from the fact that I say them to myself, I say them aloud.³

(PLATH, 1962, s/p)

Esta atenção a fatores sonoros é evidente em “Daddy”. Logo na primeira estrofe, encontramos uma repetição do som /ü/:

You do not do, you do not do
Anymore, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.
(PLATH, 2005, p.170, grifos nossos)

Esta repetição do som /ü/ intensifica a presença do pronome *you*, ilustrando a potente presença da figura paterna na vida deste sujeito lírico, apresentada nesta primeira estrofe sob um processo metonímico (o pai enquanto um sapato preto, “*black shoe*”). Além disto, estes sons manifestam a relação de autoridade entre este “*you*” (pai) e este “*I*” (sujeito), demonstrada através do espirro – “*Achoo*” – suprimido.

A temática do poema e a escolha do sapato como objeto metonímico abarcam algumas

³Por exemplo, em meu primeiro livro, *The Collossus*, eu não conseguia ler nenhum dos poemas em voz alta. Eu não os escrevia para serem lidos em voz alta. Eles, inclusive, particularmente me entediavam. Estes outros que eu acabo de ler, estes mais recentes, eu tenho de dizê-los, eu os digo a mim mesma, e penso que isto no desenvolvimento da minha própria escrita é algo novo para mim, e o qualquer lucidez que eles possam ter vem do fato de eu dizê-los a mim mesma, de lê-los em voz alta.

anedotas importantes da vida de Sylvia Plath: seu pai, entomologista alemão, faleceu após atravessar pela diabetes. Num determinado estágio da doença, Otto Emil Plath teve um de seus pés amputados. Em “Daddy”, Sylvia Plath reutiliza a experiência com seu pai, de forma que, ao comparar-se com o pé amputado dentro de um sapato, reflete uma dupla relação: de constrição, ao ficar no sapato sem a possibilidade de ao menos respirar; e de necessidade de libertação, na amputação do pé enquanto um desligamento do corpo do pai. Esta dupla relação estará presente ao longo de todo o poema, e será discutido posteriormente.

Outro elemento biográfico importante reformulado no poema é a descendência alemã:

I used to pray to recover you.

Ach, du

In the German tongue, in the Polish town

Scraped flat by the roller

Of wars, wars, wars.

But the name of the town is common.

My Polack friend

Says there are a dozen or two.

So I never could tell where you

Put your foot, your root,

I could never talk to you.

The tongue stuck in my jaw.

It stuck in a barb wire snare.

Ich, ich, ich, ich.

I could hardly speak.

I thought every German was you.

And the language obscene

An engine, an engine

Chuffing me off like a Jew.

(PLATH, 2005, p.170-171)

Nestes versos, a impossibilidade de comunicação entre o sujeito lírico e o pai está relacionado à língua alemã. O fato do sujeito não conseguir falar com o pai se dá não apenas pela dificuldade de falar a língua alemã, como também em não poder direcionar-se ao seu pai, em não conseguir espaço para manifestar-se. Versos como “*I could never talk to you*” e “*The*

tongue stuck in my jaw” apresentam um duplo silenciamento: aquele que vem da ignorância do sujeito em aprender a língua do pai; e aquele devido ao autoritarismo da figura paterna, ou seja, a constrição presente na primeira estrofe, o “*barely daring to breathe or Achoo*”. Além da relação com a língua autoritária, a *persona* poética concatena o autoritarismo vindo da língua alemã ao nazismo. A autoridade e a constrição da relação do sujeito com a figura paterna ultrapassa o nível da língua para o nível diretamente político: o pai passa a ser um nazista, e o sujeito, um judeu. A língua alemã acaba por ser uma máquina, uma locomotiva (“*an engine*”) que leva o eu poético para longe, como um judeu em um trem a caminho do campo de concentração (“*A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen*”). Assim, a língua do sujeito lírico passa a ser a língua do judeu (“*I began to talk like a Jew*”), isto é, a língua da vítima, do oprimido, língua esta que constituirá o teor dos poemas de *Ariel*.

Neste momento, Plath reformula elementos de suas experiências pessoais de forma a universalizá-las. Ao representar sua experiência frente um provável autoritarismo por parte de seu pai alemão pela relação entre judeus e nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, Plath eleva elementos particulares e individuais a proporções históricas e universais. Demonstrando, ainda, uma nova maneira de se pensar a autoridade, cuja diversidade está não apenas no nível público, como também no individual. Este procedimento, assim, ilustra o ideal de Plath em fazer com que suas experiências pessoais sejam relevantes a quem as recebe.

Françoso (2009), a respeito de “Lady Lazarus”, comenta que a autora “aproxima o horror das imposições do nazismo ao daquelas que ela sofre” (FRANÇOSO, 2009, p.175), de forma que ela apropria-se

da ideia de perseguição associada aos judeus a partir da Segunda Guerra Mundial, pois eles foram, durante muito tempo, impelidos a não assumir publicamente sua identidade e, muitas vezes, condenados à fuga, sob a pena de serem capturados, escravizados e mortos nos campos de concentração do regime nazista. Assim, ela apresenta-se como uma vítima das entidades (...) nazistas e procura afirmar-se diante delas (...) no exercício de seu livre arbítrio.

(FRANÇOSO, 2009, p.175)

Assim como em “Lady Lazarus”, no poema “Daddy” a utilização de referências relacionadas aos nazistas e judeus é dada de forma a demonstrar a situação coercitiva da *persona* poética, um judeu nas mãos de um nazista. Veremos adiante que, em “Daddy”, o eu poético também buscará afirmar-se a partir de um exercício de livre arbítrio, através do “assassínio” do pai e do marido.

Além e através das relações de autoridade entre pai e filho, nazistas e judeus, o poema reflete a condição da mulher contemporânea à Plath:

I have always been scared of you,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat mustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, o You --

No God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.
(PLATH, 2005, p. 171)

Nestas estrofes, a *persona* caracteriza mais evidentemente seu pai como um nazista: o bigode, os olhos arianos, a suástica. Esta caracterização da opressão está sendo figurada através da repetição do som /ü/ (“you”, “gobbledygoo”, “blue”), assim como na primeira estrofe do poema. Além disto, temos uma espécie de adoração – “o You” – na qual seu objeto (o pai) é referenciado por um pronome em maiúscula, como quando faz-se referência à Deus. No entanto, a *persona* em seguida afirma não haver Deus, mas sim uma suástica negra (“No God but a swastika / So black no sky could squeak through”), reafirmando a coerção sofrida através da figura paterna.

Nestes versos existe, ainda, um posicionamento ambíguo do eu poético com o pai: quando antes afirma ter medo (“I have always been scared of you”), a *persona* em seguida afirma que qualquer mulher adora um fascista (“Every woman adores a Fascist”). Apesar de soar ambígua, esta relação de medo e irônica adoração (de um Fascista em maiúsculas, assim como *God* e *You* dos versos anteriores) ilustra uma posição coercitiva e autoritária, indicando que a mulher, apesar de sentir medo do “Fascista”, não tem possibilidade de desvencilhar-se dele, como se o adorasse. Isto está relacionado a uma das constituições de feminilidade que, segundo Susan Bordo (2003), são reconhecidas potencializadas nas décadas de 1950 e 1960: a domesticidade e a dependência como ideais de feminilidade, além da ideia de uma mulher sem um homem estar desamparada, impotente. A figura da mulher era inconcebível sem a presença do homem. Com isto em mente, o que Sylvia Plath projeta, em “Daddy”, é uma busca por libertação, não apenas de si própria, mas da mulher em geral. Assim Plath estende

esta situação de coerção do plano individual para um plano coletivo: não apenas ela está enfrentando “*the boot in the face*”, como também todas as mulheres. Assim, mais do que diversos níveis de autoridade, Plath passa a demonstrar e questionar a condição da mulher de seu tempo.

A questão da adoração está relacionada ao que Joyce Carol Oates (1984) comenta sobre a posição do eu nos poemas plathianos. Segundo a autora, o que encontramos neles é a proposta da morte de uma antiga consciência, baseada em um eu distanciado e distinto de todos os outros campos da consciência, posição esta necessária num universo centralizado por um deus:

Let us assume that Sylvia Plath acted out in her poetry and in her private life the deathliness of an old consciousness, the old corrupting hell of the Renaissance ideal and its “I”-ness, separate and distinct from all other fields of consciousness, which exist only to be conquered or to inflict pain upon the “I”. Where at one point in civilization this very masculine, combative ideal of an “I” set against all other “I’s” – and against nature as well – was necessary in order to wrench man from the hermetic contemplation of a God-centered universe and get him into action, it is no longer necessary, its health has become a pathology, and whoever clings to its outmoded concepts will die.⁴

(OATES, 1984, p.23)

Assim, para Oates, o que encontramos em Sylvia Plath é uma consciência do enfraquecimento da mentalidade e da organização social centradas na figura masculina, ilustrada em “Daddy” pelo pai, pelo fascista e pelo Deus cristão. Nas últimas estrofes do poema, aparecerá outra figura deste universo masculino que irá coagir o eu poético: o marido. Após a morte do pai “fascista”, a *persona* paradoxalmente tenta voltar para ele:

I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.

4 Podemos assumir que Sylvia Plath agira em sua poesia e em sua vida privada a fatalidade de uma antiga consciência, o antigo inferno corruptível do ideal renascentista e sua subjetividade, separada e distinta de todos os outros campos da consciência, na qual existe apenas para ser conquistada ou para infligir dor sobre o eu. Onde em um momento da civilização este ideal masculino e combativo de um eu posicionado contra todos os outros eus – e contra a natureza também – era necessário para mobilizar o homem da contemplação hermética de um universo centralizado por um deus e possibilitar sua ação, isto não é mais necessário, pois sua saúde se tornou uma patologia, e aqueles que aderirem aos seus conceitos datados irão morrer.

I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.

And I said I do, I do.

(PLATH, 2005, p.172)

Aqui novamente temos a repetição do som /ü/ (“you”, “glue”, “screw”, “do”), ilustrando não apenas a relação com o pai como o surgimento de um novo *you*: o marido. A tentativa de morte da *persona* para tentar voltar para o pai e o encontro de um “modelo” indicam dois fatores: a relação ambígua de medo e adoração pela figura opressora, como demonstrada anteriormente, e a necessidade da mulher estar atrelada à uma figura masculina, como comentado por Bordo (2003). A mulher vitimada pelo autoritarismo da figura paterna é da mesma maneira vitimada pela figura do marido. Isto, por sua vez, correlata-se com os papéis de feminilidade que, segundo Bordo (2003), estão relacionados às tarefas domésticas e comportamento de dependência e submissão pela figura masculina, papéis estes que tomaram força durante as décadas de 1950 e 1960, com a popularização do cinema e a ascensão da propaganda:

The 1950s and early 1960s (...) was a period of reassertion of domesticity and dependency as the feminine ideal. *Career woman* was a dirty word, much more so than it had been during the war, when the economy depended on women’s willingness to do ‘men’s work’. The reigning ideology of femininity, so well described by Betty Friedan and perfectly captured in the movies and television shows of the era, was childlike, nonassertive, helpless without a man, ‘content in a world of bedroom and kitchen, sex, babies and home’.⁵

(BORDO, 2003, p.170, grifo da autora)

Dessa forma, podemos dizer que, em “Daddy”, o atrelamento da *persona* poética a um homem (o pai, o marido) está relacionada a esta ideologia acerca da feminilidade descrita por Susan Bordo. O eu poético, apesar de consciente da violência sofrida pela autoridade paterna, busca voltar para o pai, numa tentativa de manter-se atrelada a uma figura masculina, mesmo que autoritária, assim como era esperado de uma mulher deste período. Ao deparar-se com o fracasso desta tentativa, este eu “constrói um modelo de pai” (“*I made a model of you*”),

5A década de 1950 e o início de 1960 (...) foi um período de reafirmação da domesticidade e da dependência como ideal feminino. *Mulher de carreira* era uma palavra chula, muito mais do que fora durante a guerra, quando a economia dependia da disposição da mulher em fazer ‘trabalho de homem’. A ideologia de feminilidade, tão bem descrito por Betty Friedan e perfeitamente capturado pelos filmes e programas de televisão da época, era infantil, coagida e desamparada sem um homem, ‘contida num mundo de quarto e cozinha, sexo, bebês e lar’.

atrelando-se a outra figura autoritária (“*A man in black with a Meinkampf look*”, o autoritarismo também figurado através da referência ao nazismo) pelo casamento (“*And I said I do, I do*”). Assim podemos dizer que, neste momento do poema, o exercício do livre arbítrio mencionado anteriormente não é suscitado, pois esta busca pela figura masculina refere-se mais a uma reafirmação do papel feminino da época do que uma negação deste papel. No entanto, nos versos seguintes vemos uma reviravolta deste posicionamento do sujeito:

So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two –
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.
(PLATH, 2005, 172)

O telefone preto foi desligado, silenciado, assim como as vozes e o sapato de mesma cor no início do poema, este que nada mais faz (“*You do not do / Any more, black shoe*”). Vale mencionar aqui a figuração da cor preta (“*black shoe*”, “*swastika/ So black*”, “*man in black*”, “*black telephone*”) como alusão e ilustração das figuras autoritárias, tanto ligadas ao pai (o sapato, a suástica) quanto ao marido (as roupas, o telefone), intensificando a opressão e a dor sofridas pela *persona*.

Mais do que uma reviravolta, o que se torna evidente neste momento do poema é um olhar crítico da *persona* sobre seu próprio passado. Isto é, o medo e a autoridade sofridas pelo eu não ocorrem mais – o sapato preto onde o eu ficava encarcerado não o faz mais, não mais o encarcera; o marido-vampiro-nazista que sugava seu sangue não mais o faz. Para tanto, o sujeito teve de “matar” tanto o pai quanto o marido (“*Daddy, I have had to kill you*”, “*If I've killed one man, I've killed two*”), uma morte metafórica, ligada à consciência – matar enquanto desgarrar-se, eliminar completamente o atrelamento a estas figuras.

Desta forma, podemos dizer que o sujeito poético, em “Daddy”, é um sujeito que acaba de tomar sua autonomia e revê suas experiências passadas consciente tanto das situações coercitivas que passara quanto da ação necessária para libertar-se das relações autoritárias. É aqui, nestes últimos versos, que temos uma nova – e última – repetição do som /ü/. Além das palavras já correntes do poema (“*you*”, “*do*”), o uso da palavra “*through*” demonstra uma busca pela libertação, como um grito de “basta”. Após “matar” as figuras masculinas que a oprimiam, o sujeito poético sente-se “*finally through*”, finalmente completo,

pleno, terminado, com suas tarefas cumpridas. No entanto, “*through*” também pode indicar o término, o fim deste sujeito, o fim de sua própria vida. Assim, “*finally through*” se refere também à vida terminada do eu poético. Interessante notar que esta vida só é capaz de chegar ao fim após matar pai e marido, ou seja, após conquistar sua autonomia frente as figuras autoritárias. Esta morte da *persona* poética seria, assim, seu último ato de libertação, em que morrer não significaria voltar para essas pessoas – como a tentativa de morte sob o intuito de reencontrar o pai – mas sim um morrer apenas, um morrer para voltar a si próprio, sem atrelamento a pai, marido, Deus; um retorno à sua identidade.

Elucidamos enfim que, muito mais do que uma confissão ou uma mera transcrição de suas experiências pessoais, a poética de Sylvia Plath consiste na transposição simbólica de questões subjetivas para aquelas universais, do privado para o público, de uma relação entre pai e filha para a relação entre nazistas e judeus, homens e mulheres. A consciência do artista que está evidente nos poemas plathianos é aquela ligada ao seu tempo, especialmente à mentalidade centrada num universo masculino e a subsequente condição da mulher. Mentalidade esta não apenas tematizada como, principalmente, questionada. O poema, em Sylvia Plath, acaba por se tornar o campo onde são lançadas as experiências mais íntimas, digladiadas – e dilaceradas – a mentalidade mais arraigada e afirmados os desejos mais pulsantes. Em última instância, o verso como um jogo constante de sofrimento e ataque.

REFERÊNCIAS

BORDO, Susan. The Body and the Reproduction of Femininity. In: **Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, & the Body**. Berkeley: UCalP, 2003

CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: UFMG, 2003

ELIOT, Thomas Stearn. **Tradition and individual talent**. 1921.
Disponível em <<http://www.bartleby.com/200/sw4.html>>. Acessado em 25/03/14, 14:25

FRANÇOSO, Marcia Elis de Lima. A Reescritura do Feminino na Poética de Sylvia Plath. In: **Todas as Letras**. Vol.10, n.2. São Paulo: Mackenzie, 2008.

_____. Sylvia Plath: o corpo e o ato de morrer em cena. In: **Itinerários**. n.28. Araraquara: UNESP, 2009.

OATES, Joyce Carol. The Death Throes of Romanticism. In: **Ariel Ascending: Writings about Sylvia Plath**. Paul Alexander, ed. New York: Harper & Row, 1984.

PLATH, Sylvia. **Ariel - The Restored Edition**. New York: Harper Perennial, 2005

_____. *A 1962 Sylvia Plath Interview with Peter Orr*, in **The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets Conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press, and Ian Scott-Kilvery**. Entrevista concedida a Peter Orr. Disponível em <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm>. Acessado em 04/04/14, 20:10

A REPRESENTAÇÃO DAS CIDADES EM *COMO ME CONTARAM: FÁBULAS HISTORIAIS*: UM RECORTE BIOGRAFEMÁTICO DE MARIA JOSÉ DE QUEIROZ

Verônica Gomes Olegário Leite*

O livro *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz, 1973, apresenta um espaço amplo para a análise da construção das cidades na literatura. Ao todo são 41 textos que se dividem em poemas, extratos dos *Autos da Devassa* e pequenas narrativas. Em cada uma de suas páginas, vê-se o interesse da escritora em narrar fatos históricos entremeados com ficção. Nesse sentido, celebra-se um pacto ficcional com o leitor, que deve estar ciente desse jogo.

A narrativa ficcional se contrapõe à narrativa histórica, já que não se prende à fidelidade dos fatos e objetos que representa. Na narrativa histórica, há, numa perspectiva tradicional, uma preocupação constante com a verdade e a comprovação das histórias apresentadas. O narrador parece assumir o papel de ser aquele que tudo viu e tudo sabe, com o objetivo de reconstruir milimetricamente o que afirma.

Nesse sentido, a narrativa histórica se torna vulnerável às conferências e comprovações por parte do leitor, o que tensiona todo o texto. Além disso, o narrador do texto histórico parece dever estar oculto, a neutralidade deveria, assim, imperar no sentido de garantir mais isenção ao texto.

Os recursos ficcionais aparecem na narrativa histórica apenas como elementos reconstrutores dos fatos narrados. Costa Lima afirma que

na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento. (COSTA LIMA, 1984, p. 123).

Ou seja, a ficção assumiria, na narrativa histórica, o papel de recontar e reproduzir um fato, sem questioná-lo ou alterá-lo.

Já a narrativa ficcional, como espaço de questionamento, busca versões e não fatos. Assim, a relação de confiança entre autor e leitor se dá pelo pacto de leitura, não pela constatação da verdade. Nesse sentido, a ficção conta com os elementos históricos e também com a imaginação do autor. Podendo, assim, transitar entre os fatos e as invenções.

O subtítulo *fábulas históricas*, de *Como me contaram* aproxima os conceitos de

* Mestranda em Literatura pela UFMG. E-mail: vgomesleite@gmail.com

narrativa histórica e de narrativa ficcional, sem, no entanto, o teor moral da fábula. Segundo o dicionário Larousse, fábula é, dentre outras definições, “Fato inventado; invencionice, mentira, ilusão.” Já a fabulação é apresentada como “Versão romanceada de uma série de fatos. Arranjo dos fatos que compõem a trama de uma obra de ficção”, (LAROUSSE, 2007, p. 171). Ou seja, a história se apresenta como uma “Versão romanceada” em que não haveria um pacto com a verdade.

Em *Como me contaram: fábulas históricas*, o narrador afirma que “Felizmente não nos atormenta a tentação da referência exata: as datas precisas – dia, mês e ano do acontecido – gastaram-se na constante repetição da história.”, (QUEIROZ, 1973, p. 19). As histórias narradas não são, assim, presas à sua comprovação histórica, já que essa narrativa firma com o leitor um contrato de verossimilhança, de despreocupação com comprovações. O objetivo é narrar “causos”, lendas, histórias.

Uma referência importante nesse livro de Maria José de Queiroz é Jorge Luís Borges. Para a escritora

No seu relato, *Formas de uma leyenda*, Jorge Luis Borges afirma que “a realidade pode ser demasiado complexa para a transmissão oral; a lenda recria de uma maneira que só acidentalmente é falsa e que lhe permite correr mundo de boca em boca. (QUEIROZ, 1973, p. 93).

Utilizar o estilo de lenda ou de fábula seria, assim, visto como algo que não afasta o fato narrado da realidade, mas que o isenta da busca pela comprovação. É nesse critério, da fábula historial, que os textos de Maria José de Queiroz são inscritos no livro. São apresentadas diversas cidades às quais se referem fábulas, narrativas mistas de ficção e realidade. Cria-se, assim, um pacto ficcional também para essas cidades que, ao se apresentarem por meio de relatos, ou fragmentos de memória, podem ser vistas como cidades de papel.

Em *As cidades de Freud*, Giancarlo Ricci apresenta um roteiro de cidades visitadas por Sigmund Freud e a influência que essas cidades tiveram em sua obra. A memória surge como a responsável por reorganizar os fatos e apresentá-los confrontados à realidade. Segundo Ricci

No trabalho analítico, ou seja, no „trabalho do tecelão”, trata-se, como afirma Freud, de „desfazer fio por fio todo o tecido de cada revestimento fantástico”, de retecê-lo diversamente para submetê-lo a uma „prova de realidade” e confrontá-lo com uma verdade histórica. O que é uma análise senão a experiência na qual o sujeito é conduzido àquela „fábrica de pensamento” que é o inconsciente? (RICCI, 2005, 42,43).

A análise é vista como o ato de tecer a memória e as reflexões, confrontando-as com a

realidade. Semelhantemente, no livro de Maria José de Queiroz, a escrita das cidades seria essa relação da memória presente nas fábulas históricas confrontada com a memória do leitor em relação a essas cidades.

Nesse sentido, vale ressaltar que até mesmo a escolha das cidades é pela memória, seja ela a memória vivida, ou a memória criada por intermédio dos relatos ouvidos. Ainda,

segundo Ricci, “As cidades das quais o analisando parte ao dar início à experiência analítica são as cidades de sua história, aquelas em que se depositou um sentido particular e subjetivo.” (RICCI, 2005, p. 40). Em *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, também aparece essa referência à memória: “Portanto, na realidade a sua é uma viagem através da memória!... É para se desfazer de uma carga de nostalgia que você foi tão longe!”. (CALVINO, 2002, p. 93).

O pacto entre autor e leitor em *Como me contaram: fábulas históricas* não é, assim, garantido apenas pelas constantes afirmações de ficção feitas pelo narrador durante os textos. Esse pacto também é firmado com a memória do leitor, como acontece com Marco Polo, na obra já citada de Ítalo Calvino: “Eu também imaginei um modelo de cidade do qual extraio todas as outras”. (CALVINO, 2002, p. 67). Portanto, todo leitor já possui em sua mente um modelo de cidade que se expande à medida que é apresentado a cada cidade na ficção.

Com isso, muitas cidades em *Como me contaram: fábulas históricas* são apresentadas apenas com seu nome, sem grandes descrições feitas pelo narrador. Aqui, o mais importante não é apresentar características de cidades, já que o leitor pode já as possuir em sua memória, como: “Estamos em Cocaís: uma rua, um casarão (ainda o conheci), o adro, a Igreja, a missa do domingo.”. Essa descrição aparece no texto intitulado “Cocaís, 1858-1868” e seria a mesma para a maioria das cidades apresentadas no livro. Portanto, não há necessidade de repeti-las, utiliza-se apenas esse “modelo de cidade” citado por Marco Polo.

Outra característica do livro de Maria José de Queiroz é a presença constante de certos traços biográficos; a narradora, em alguns momentos, se entremeia nas histórias. Exemplos disto são: “Relevo pormenores. Posso apenas contar, com o meu seco estilo, tão diferente da prosa rica do avô „SoJuca” de fala mansa e imaginação viva (...) o que dele ouvi.”; “Devo ao meu avô, José Raimundo Teixeira de Queiroz, e a minha mãe, sua melhor ouvinte, tudo quanto refiro. Nada acrescento.”. (QUEIROZ, 1973, p. 111 e p. 127). E por fim

Cada vez que considero tais argumentos recorro, em eminência de revelação, a figura do meu avô, José Raimundo Teixeira de Queiroz. Difícil omiti-lo quando busco exemplo concreto d fixação de gestos e maneiras no processo vital de aquisição de segunda natureza. Minhas lembranças, devo confessá-lo, confundem-se agora (...). (QUEIROZ, 1973, p. 153)

Esses traços biográficos podem ser definidos a partir da teoria do biografema, pensada por Roland Barthes.

O biografema, termo apresentado em *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, de Roland Barthes, diferente do termo biografia [em que *bíos* se refere à vida e *graphé* se refere à escrita], não possui uma definição clara a partir de sua raiz, portanto, esse conceito é apreendido de forma ampla somente a partir de sua aplicação prática. Assim, a raiz bio,

designa vida e grafema designaria a unidade mínima de escrita. Portanto, seria a escrita mínima de uma vida.

Segundo Costa, “A noção de biografema, proposta por Roland Barthes, é uma potente estratégia para se pensar a escritura da vida aberta à criação de novas possibilidades de se dizer e, principalmente, de se viver uma vida”. (COSTA, 2012, p. 05). Quer dizer, compreender a escrita de uma vida como uma reconstrução, a partir de olhares externos que captam o que lhes parece mais relevante. Cada olhar com sua própria percepção.

Um exemplo de utilização do biografema seria o livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, escrito por Roland Barthes em 1975. Nesse livro, o crítico apresenta a história de sua vida como se contasse um romance. São pequenos fragmentos de textos que, em sua maioria, representam reflexões sobre os mais variados temas desde literatura à ciência, à política, à psicologia. Todos esses fragmentos somados representam o espelho de uma vida e de uma personalidade. Além dos textos, o autor utiliza fotos e desenhos para ilustrar e contar sua história. Entretanto, esse trabalho não permite uma análise estritamente científica, já que logo na contracapa Barthes afirma “Tudo isto deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance”, (BARTHES, contracapa, 1977), ou seja, por mais concretas e expressivas que as reflexões de Barthes nos pareçam, elas sempre apontam para a ficção.

De forma semelhante, ao apresentar relatos de cidades, os vários narradores de *Como me contaram: fábulas históricas* não deixam de se incluir nas histórias. A escolha das cidades e a seleção das histórias passam, assim, pelo crivo biográfico, ou, melhor dizendo, do biografema.

Ao narrar as histórias, os narradores não só se apresentam e contam um pouco de si, como reconstroem, ficcionalmente, a cidade narrada. Sobre isso, Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, afirma: “Sabe que decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra.”. (GOMES, 1994, p. 37). Nesse sentido, o narrador parte de sua vida e de suas vivências para apresentar as histórias de suas cidades.

A escrita de *Como me contaram: fábulas históricas* dá liberdade ao leitor de construir o cenário e os acontecimentos. Segundo Renato Cordeiro Gomes, “A cidade construída pelo

discurso possibilita visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor”.

(GOMES, 1994, p. 24). Portanto, ao deixar de informar todas as referências de um acontecimento, ou de dar todas as características de um local, Borges e Maria José de Queiroz possibilitam ao leitor o exercício da criatividade, da co-autoria das narrativas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. 192p.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150p.

COSTA, Luciano Bedin da. Biografema como estratégia biográfica: Escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. 2012. 180f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27673/000766488.pdf?sequence=1> >. Acesso em 15 jun. 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 182p.

LARROUSE **Dicionário Enciclopédico Ilustrado**. São Paulo: Larrouse do Brasil, 2007. P.171.

LIMA, Luís Costa. **A aguarrás do tempo**: Estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 363p.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. **Exercício de fiandeira [manuscrito]: Joaquina, filha do Tiradentes, de Maria José de Queiroz**. 1995, 135f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

QUEIROZ, Maria José de. **Como me contaram**: fábulas histórias. Belo Horizonte: Imprensa/ Publicações, 1973. 228p.

RICCI, Giancarlo. **As cidades de Freud**: itinerários, emblemas e horizontes de um viajante. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 219p.

DE FOLGUEDOS, BARCAROLAS E NERVURAS

BAILIAS, DE CATARINA NUNES DE ALMEIDA

Virgínia Bazzetti Boechat*

Em 2009, quando compus um artigo sobre os dois primeiros volumes publicados da poesia de Catarina Nunes de Almeida, *Prefloração* (2006) e *A metamorfose das plantas dos pés* (2008), iniciei a leitura com uma pergunta presente dentro de um dos livros: “Reconheces esta água para onde cais?” (Almeida, 2008, p. 11). A água para onde caíamos então, nós leitores, era aquela intensa fluidez da linguagem, que se propunha como intercambiante, em seus diversos níveis (fonológico, morfológico, sintático, semântico), e assim propiciava uma série de metamorfoses também dos elementos de toda uma tradição literária, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, com a presença de um imaginário maravilhoso, monstruoso, para afinal tocar pontos nevrálgicos da literatura portuguesa. Tais transformações apareciam então regidas por um erotismo, em algum grau alucinatório, que atravessa ainda toda a obra poética de Catarina. Caíamos, portanto, para uma água que era “mãe de todos os monstros”, segundo diria Plínio o Velho, ou que abriria a qualquer momento algum abismo ou boca imensa para onde os barcos, os corpos e a língua – geralmente na sua polissemia linguística-fisiológica-erótica – poderiam também cair.

Em 2011, essa novíssima autora da poesia portuguesa, nascida em Lisboa, em 1982, mas que já tem algum percurso como professora e como pesquisadora de poesia, publicou seu terceiro volume de poemas, que intitulou *Bailias*. Eis que novamente reconheço a água para onde caímos: água do erotismo, das referências a uma tradição cultural e literária, das metamorfoses *nos* e *entre* os diversos níveis da linguagem; reconheço, ainda, aquela voz impressionantemente mutável, feita na fluidez e na dispersão. Ressalto ainda, nesse caminho, algo que torna peculiar o trabalho poético realizado no volume: uma sensível proposta central de releitura do cancionero medieval galego-português, predominantemente das cantigas de amigo. A lírica do medievo ressurgente então reconstruída ou desconstruída em muitas de suas características, trechos transformados, estruturas remontadas, vozes modificadas, símbolos

* Doutora em Literatura Portuguesa pela USP (2011) e poeta, trabalha como professora, pesquisadora e revisora. Há alguns anos tem desenvolvido pesquisas independentes sobre a obra de Catarina Nunes de Almeida, incluindo artigo, comunicação e entrevista realizada em Portugal. E-mail: virginiabboechat@gmail.com

ressignificados, o que também acaba por confirmar esse conjunto como uma produção bastante madura da poesia de Catarina.

Em um volume cujo título é *Bailias*, designação para a *bailada*, tipo de cantiga trovadoresca tão estreitamente ligada à dança, não é gratuito que também na epígrafe do volume, retirada de Mirabai, poetisa do século XVI, do norte da Índia, haja referência ao ato de dançar, utilizado nos cunhos denotativo e conotativo, para balizar o relacionamento, no caso a relação *eu-ele*, como um ato ritual de fidelidade e devoção: “Só sei dançar/ para o meu mestre.”. Assim como os dois outros livros de Catarina Nunes de Almeida, este tem uma estrutura bastante cuidada e propositalmente produtora de sentido na leitura dos poemas, que estão agrupados em quatro partes distintas, intituladas “Folguedos e noites de pastoreio”, “Barcarolas ou manhãs frias”, “Mágoas ou cantos de alvoroço” e “Cantigas de Romãzeira”. É perceptível em cada uma dessas divisões a diversa modulação, quase como se mudasse o ritmo de uma pretensa música de fundo, em partes nas quais a(s) voz(es) poética(s), a linguagem, a ambientação montam um conjunto próprio mas dialogante.

Na primeira parte, chamada “Folguedos e noites de pastoreio”, a dança é temática tratada com estonteante intensidade, e conjugada com o ato do pastoreio, com o ofício de pastor. Aqui a voz feminina, antes comumente franqueada por um poeta na cantiga de amigo, é somada à figura da(s) pastora(s), e ressurge cambiante entre *uma* voz feminina e *muitas* vozes femininas, que conduzem os movimentos poéticos com seu cantar e dançar. O poema que inicia essa primeira parte compõe uma atmosfera de maremoto e água pelos tornozelos, cabelos e aves, seguida de água recuada e mudanças, reconhecidamente reapropriações de todo um conjunto simbólico próprio das cantigas, da espera e do encontro amoroso animizados. O último verso, colocado mesmo à maneira de uma finda, estabelece um específico diálogo:

O único maremoto de que há memória
aconteceu nos teus cabelos que hoje são lisos
e deixam a água pelos tornozelos
até ser de manhã.

Agora até a terra passou.
Cruzam-se valsas e expedições na curva do seio
a música não cabe na boca das aves

e nós, meninas, bailaremos i.

O mais perceptível ponto referencial de diálogo no cancionero encontra-se na cantiga de Pero de Vivães, em que as mães se dirigem ao santuário de *San Simon*, que, “ainda existe num ilhéu da Ria de Vigo, hoje sob a invocação de São Simão” (Reckert, 1996, p. 146), e lá

vão acender velas pelo casamento das filhas, e por si mesmas, afinal, para que assim sejam, também elas, bem sucedidas no seu esperado papel social.

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d'andar
con nossas madres, e elas enton
queimen candeas por nós e por si,
e nós, meninas, bailemos i.

(...)

Assim como nos versos de Catarina, nessa cantiga de Pero de Vivães a dança ritual e a implicação sexual já se conjugam, porém, o fundo religioso medieval do bailado sede lugar agora, nos versos dessa novíssima poeta, a um ritual secular lírico-amoroso, mesmo que ainda com alguma semelhante reverência e pré-cópula. Destaco, além disso, no poema da autora portuguesa contemporânea o ultrapassar de um intrincado medo, tal como se configura em outra cantiga, de Meendinho, que também menciona o templo de São Simão, temor concretizado na cheia do mar, nas ondas e perigos, que fariam com que esse sujeito feminino morresse no santuário à espera do amigo: “Estando na ermida ant’o altar,/ Cercaron-mi as ondas grandes do mar,;/ Eu atendend’o meu amigo,/ Eu atendend’o meu amigo.”. Sendo a real localização dessa ilha abrigada de ondas, Stephen Reckert ressalta que nessa cantiga:

O seu medo, em si, é ainda mais complexo: medo de se afogar nas ‘ondas grandes do mar’, ou nas da própria emoção, por um lado; por outro, medo de não ter literalmente meio de se esquivar ao ímpeto amoroso do amigo quando ele afinal chegar; medo também da maré alta da paixão que, simbolicamente, essa chegada representará. (Reckert, 1996, 146-147)

Medo nenhum, contudo, circunda a voz plural feminina nesse poema de Catarina Nunes de Almeida. Os cabelos do outro amoroso nesses versos portugueses do século XXI são lisos, as águas chegam aos tornozelos apenas até o amanhecer, a terra já passou e as aves soltam um canto que não pode mais ser contido, num aliviado desassombro. Chama a atenção o fato de que, ao operar, por seu lado, semelhante busca de captação do universo psicológico feminino, antes construído numa voz apenas franqueada, Catarina, para o seu sujeito, geralmente um sujeito *com* feminino, porque cambiante, ora fragmentado, ora fluido, ora disperso, tome essa voz feminina multiplicada, metamorfoseada muitas vezes para muitas vozes femininas, metamorfose expressa nas mãos dadas, ventres e seios, “e nós, meninas, bailaremos i.”:

Bailam as raparigas
as mãos nas mãos
das raparigas

nos cabelos das raparigas
dos pinhais
até aos seios.

Dos tradicionais pinhais, importantes *topoi* medievais para o encontro com o amigo-amado, até os seios contemporâneos, lugar da dança sedutora e pré-talâmica com amigas, figura-se a queda (do símbolo) das tranças, da tradicional marca nupcial, substituídas então, “derrubadas as tranças:/ só manchas de pele na pele”, até a queda exangue, final. Outro poema da mesma parte, compõe essa nova possível relação entre as amigas:

Três moças cantavam d’amor
os braços debulhados dispostos no lençol.

(...)

e trocavam de sapatos
e teciam véus e vulvas
como quem ensaia a perfeição de um delito.

Da sensualização atribuída por Catarina à relação entre as três jovens originárias da cantiga medieval de Lourenço, na qual “Três moças cantavam d’amor,/ mui fremosinhas pastores,/ mui coitadas dos amores./ E diss’end’ũa, mia senhor:/ ‘Dized’amigas comigo/ o cantar do meu amigo’”, sublinho a comparação nomeada como *o ensaio de um delito*, sublinho nenhuma marca da penosa espera do homem. Também chama a atenção, no mesmo sentido, apesar de já incluir o amigo, o convite à irmã para ir folgar, em outro poema de *Bailias*: “Vamos carregadas de noites/ acender as aves pousar as aves/ boca a boca/ no amigo.” Antes da núpcia, as vozes de Catarina bailam, se entrelaçam, vão juntas ao encontro do amigo, até que se conclui a entrada do homem nos versos, ao surgir referido no lugar de um *tu* mítico-amoroso:

Quero que me escondas
não me deixes ser mais do que
a sirene lenta anunciando
os poentes do teu dorso.
O peso mínimo da costela
onde nasceste
homem.

Entrevejo nos poemas iniciais uma vida pré-nupcial contemporânea, plena de seus próprios rituais de dança, e até danceteria, de cantos, encontros e vozes, vivência bastante diferenciada da procura e dúvida sobre a chegada ou volta de um especial amigo, ou da angustiada e medrosa espera feminina que pode ter as “árvores como correlato da saudade amorosa” (cf. Reckert, 1996, p. 211), como na cantiga de D. Dinis, “– Ai flores, ai flores do verde pino,/ se sabedes novas do meu amigo?/ Ai Deus, e u é?”. Esse momento é sugerido nos

versos de Catarina como passagem de prazeres, alegres experimentações, pluralidades, mudanças, e da concretização do ato amoroso: “Ai noites ai noites/ de sol a pino”. Passado o encontro, um tênue receio surge somente ao fim da primeira parte, no pedido ao amado: “Dai-me só mais este passo, meu amigo,/ às escuras às curvas/ pelas ervas abaixo.// Dai-me desse certo espinho desse derradeiro laço/ às escuras às escuras”.

A segunda parte de *Bailias*, “Barcarolas ou manhãs frias”, das noites agitadas da parte anterior, passa à escolha entre o partir e o permanecer nas manhãs, que pode ser lida como possível construção inerente ao início de um convívio cotidiano: “Começávamos o dia por baixo/ pelo tempo da pedra. A esarpa muscular/ onde ia gastando os teus sapatos./ Manhãs compridas que chegavam ao mar.” Nos versos dessa parte estão mais referências fragmentadas a um imaginário nacional marítimo, vitorioso e/ou desastroso que atravessará s poemas, cuja raiz figurava já nas cantigas marinhas em que a jovem conversava com as ondas sobre a ausência do amado. Se havia na primeira parte de *Bailias* o futuro, “bailaremos”, ou o presente com sentido que remete ao futuro, “vamos”, na segunda divisão, o verbo em pretérito é o que predomina, demarcando o momento de memória da convivência: “Passavam orlas e orlas e nós naquela descoberta/ naquela terra toda à vista brincando ao verão/ aos redemoinhos na chávena.”, em algo que poderia ser chamado de anti-barcarolas.

O santuário de São Simão surge referido diretamente, quando aparecem reconfiguradas as expectativas e pretensões dessa voz poética feminina, cuja espera é conjugação entre “ver” e “atrever”, e o futuro com o amado, um dia, conjuga “segurar” e “assegurar”, num tipo de relação entre significantes que é bastante recorrente na obra de Catarina e propicia leituras bastante interessantes. Curioso é o pedido para que Deus mantenha esse amigo longe, para que possa estar longos anos com ele:

Sedia-m’eu na ermida de San Simón
eu atendend’o meu amigo
morrendo de olhar lá longe
atrevido-me de longe ao meu amigo
espaçoso e branco
como cavalo branco.
Que o tenha deus lá longe
e cá me deixe viver para o dia
em que me segura o xaile
e me assegura os anos
num retrato da mesinha.

A terceira divisão proposta pelo volume, “Mágoas ou cantos de alvoroço”, inicia-se com um erotismo esperançoso, presente numa ambientação que lembra a casa, o início do casamento: “Que repouse para sempre no tímpano dos seixos/ o uivo desse sexo fulgente/ porcelana do prado quebrando-se na boca/ hábil e agre (...)”. O aconchego conjugado à

sensualidade desse ambiente logo dão lugar ao desgaste, tristezas e ausências: “Meu amigo perdoa-me/ se espantei as gazelas/ para um canto do sótão (...)”, ou “Quem de mim s’há-de doer/ aqui tão triste/ cercada pelos grilos?”. Numa ressignificação variada, como a da gazela, símbolo da jovem, assim como do cervo, que por vezes substitui a imagem do amigo, percebo o sutil câmbio do estar cercada pelas ondas temendo a morte, por estar cercada pelos grilos, fora do santuário, no campo aberto, em que a necessidade é de “sobreviver ao orvalho”, numa melancolia serena, solitária.

Na última parte de *Bailias*, da cantiga de romaria foi retirado, em transformação, o título “Cantigas de romãzeira”, em uma divisão cujos poemas, não gratuitamente, são justamente doze e intitulados como cânticos, como “Cântico Moderado”:

Abraçou-o como às uvas
com todos os dentes
das mãos.

Nessa parte de *Bailias* mostra-se um amor ora desesperado, ora extremado, cheio de nervuras e meandros, um amor em metafórica peregrinação poética por si mesmo, como nos versos de “Cântico de setembro”, quando “O último abraço foi abraço de videira/ sem palavras”. No “Cântico dos cântaros”, as fotografias antigas vêm revelar “Um dedilhar de amigo/ à beira do vinhal./ Um encantar de amigo.”, em um poema dos mais significativos para o entendimento do ciclo que é constituído nesse livro:

Nunca saberás que isso a que chamas
silêncio orvalho
eu chamo música
e toco-a.

Se já apontei que a voz feminina e suas diversas modulações e figurações são reconfiguradas nos versos dessa jovem escritora portuguesa, complemento ainda que uma pansensualidade do medieval, normalmente expressa na cantiga de amigo (cf. Vasconcelos, p. 6), é então realocada para o mundo contemporâneo, para os seus valores, vivências e possibilidades. Ressalto ainda que, nesse mesmo sentido, as árvores, pinhais, fontes, frutos, flores, ventos são em *Bailias* encontrados e metamorfoseados no corpo das amigas ou do amigo, invertendo a identificação daquela lírica do medievo, trazendo também para seu próprio corpo textual o metafórico florescer desses diálogos, num intrincado e lapidado trabalho de releitura de que pude apenas fazer uma pequena introdução.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Catarina Nunes. **Bailias**. Lisboa: Deriva, 2011.

RECKERT, Stephen. Comentários de “Cinquenta cantigas de amigo”. MACEDO, Helder;
RECKERT, Stephen. **Do cancioneiro de amigo**. 3ª ed. revista e aumentada. Lisboa: Assírio &
Alvim, 1996.

VASCONCELOS, Maria Elizabeth. Uma Idade Média em quatro cantares. SILVEIRA Jorge
Fernandes da (coord.). **Antologia da poesia portuguesa: linhas mestras**. Tomo 1 – Idade
Média. Rio de Janeiro: FL/ UFRJ, s./d. pp. 4-13.

CONSTRUÇÕES E REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E SEXUALIDADE FEMININA EM *CIRANDA DE PEDRA*

Viviane Caminhas Santana*

O que explica a loucura de Laura? O que despertou o interesse de Letícia por outras mulheres? Bruna seria mesmo uma mística ou uma adúltera? Por que Otávia se relaciona sexualmente com vários homens? Pode-se falar de uma liberação sexual em Virginia?

Cada uma dessas personagens dos romances *Ciranda de Pedra* de autoria de Lygia Fagundes Telles esconde traumas e problemas que se revelam através de suas vivências sociais. É, sobretudo, nas personagens femininas que essa percepção torna-se mais evidente, uma vez que, estas parecem estar o tempo todo num conflito, não apenas consigo, mas com tudo que as cerca. É impossível falar de Lygia Fagundes Telles sem falar da centralidade que dá a essas figuras femininas.

Há certa unanimidade entre os críticos literários ao considerar a escritora paulistana Lygia Fagundes Telles, como uma escritora de cunho “intimista” ou “psicológico”, sempre destacando em seus textos, diálogos introspectivos. Na maioria da sua produção literária é perceptível certa tensão entre sexualidade e moralidade como marcas de identidade e representação de um sujeito, em sua maioria feminino, que anseia por autonomia e afirmação. A sociedade paulistana burguesa do século XX é o universo retratado nas obras de Lygia Fagundes Telles.

Tendo em vista as questões aqui suscitadas, e entendendo que as representações do feminino no discurso literário têm também muitas vezes sua constituição calcada em apreciações de ordem moral e valorativa e em modelos de comportamentos presos ao espírito da nossa cultura, todavia, regidas pela lógica patriarcal, nossa proposta é analisar o processo de construção das subjetividades das personagens femininas, tendo como ponto de partida a relação entre a representação da sexualidade¹ feminina e de gênero na obra literária *Ciranda de Pedra* (1954) de autoria de Lygia Fagundes Telles. Dentre as escritoras que se destacaram

* Mestranda em História Social pela Universidade Estadual de Montes Claros/ MG-UNIMONTES / endereço eletrônico: vivisantana15@yahoo.com.br CAPES.

1 A sexualidade é aqui entendida numa perspectiva Foucaultiana como um dispositivo histórico, ou seja, não como um dado da natureza, mas como uma construção social, histórica e cultural, portanto instável, provisória, sujeita á mudanças, podendo ser constantemente reinventada através de diferentes discursos. Trabalhar nesta perspectiva parece mais produtivo ao aceitarmos que não existe apenas uma verdade, mas possibilidades de verdades que também são construídas, social e culturalmente. FOUCAULT, 1988.

por demarcarem o campo feminino e incluírem a mulher num cânone, essencialmente masculino, está a autora em questão.

O enfoque central gira em torno de cinco personagens, Virginia, Otávia, Bruna, Laura e Letícia. É a partir do contexto social em que essas personagens estão inseridas que nosso trabalho busca analisá-las. Desvelar o processo de construção da sexualidade feminina é nosso propósito e buscamos trazer questionamentos que desestabilizem os discursos tomados como “verdades” que sustentam as hierarquias de gênero.

O nosso aparato teórico- metodológico se constitui por meio de um aporte teórico que enfatiza as questões de Gênero², da Sexualidade e de Representação social³. Partiremos da relação fronteira entre a História e a Literatura interrogando o que a fonte escolhida transmite de seu tempo e a forma como o faz. No intuito de desnaturalizarmos os sentidos que são constituídos em nossas práticas discursivas oriundas de uma tradição histórica falocêntrica e heteronormativa, ou seja, para identificarmos as propriedades sociais e históricas da opressão heterossexista e do poder heterossexual, julgamos importante a apresentação de estudos sobre gênero, sob um viés antiessencialista, que procuram entender tais questões como fenômenos sociais e históricos, que em certa medida são constituídos nos atos discursivos.

Enquanto recurso metodológico, a análise do nosso corpus documental será orientada por alguns aparatos da Análise do Discurso partindo dos pressupostos de Eni Puccinelli Orlandi, no qual a Análise do Discurso busca compreender como um objeto simbólico produz sentido (ORLANDI, 2002, p.66). Para isso é de extrema relevância analisar as condições de produção desses discursos, bem como, o contexto histórico, social e cultural em que é produzido, já que os sentidos não são dados. Entendemos assim, que os discursos e as representações veiculadas fazem mais do que refletir o contexto sociocultural, na medida em que participam efetivamente dos processos discursivos que constituem a cultura. Pensar a

2 O conceito de gênero será aqui trabalhado na perspectiva da historiadora feminista Judith Butler, no qual o gênero é compreendido como relações de poder entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos específicos, sendo marcado por uma transitoriedade, isto é, uma fluidez dessas relações, que Butler vai chamar de performatividade. Nesse sentido, a noção de performatividade aponta um caminho para a compreensão de que não existe uma “essência” da identidade, pois ela se desenvolve através da repetição de atos e rituais que consolidam a lógica da heteronormatividade. Assim, o gênero não passa de uma “prática de citação”, na qual reiteradas repetições de padrões estabelecidos por uma matriz heteronormativa, terminam por configurar as identidades “gendradas” isto é, constituídas dentro de um sistema de gênero. BUTLER, 2003.

3 Inscreveremos nossa proposta de representações sociais na perspectiva de Denise Jodelet que nos esclarece que representação social é uma forma de conhecimento socialmente elaborada e compartilhada que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Sendo essas representações criadas para informar o homem sobre o mundo à sua volta, construir o conhecimento sobre como se comportar, dominando-os física e intelectualmente, identificando e resolvendo os problemas que se apresentam. JODELET, 2001.

respeito dos discursos atribuídos culturalmente para cada sexo na relação de gênero nos parece relevante, uma vez que nos permite perceber alguns funcionamentos desses discursos na configuração de um determinado imaginário social.

A escolha do romance da escritora Lygia Fagundes Telles pauta-se no entendimento de que embora Lygia não se intitule feminista, ela mostra-se engajada com a proposta feminista, mostrando por meio do romance *Ciranda de Pedra* e de outras obras, uma consonância com a problemática do gênero e da sexualidade, bem como, uma articulação crítica da hegemonia e legitimidade dos sentidos universais dos processos históricos de construção e representação da mulher que se afirma num mundo patriarcal e machista. Por meio de sua escrita fica perceptível um tom de denuncia e crítica frente ao poder patriarcal, sustentador da ideologia de gênero. Nesse sentido, concordamos com Tereza de Lauretis que, em direção contrária,??? nos diz que o gênero tem que ser entendido como representação ideológica (LAURETIS, 1994).

A partir do interesse em refletir sobre o processo de construção de identidades femininas, o conceito de gênero tornou-se relevante, permitindo pensar em um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe; um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único” (LAURETIS, 1994, p.208). Sem dúvidas o conceito de gênero foi um passo essencial para o amadurecimento da crítica feminista já que seus estudos abordam e enfatizam a necessidade da rejeição do caráter fixo da oposição binária masculino X feminino, questionando verdades impensadas e impostas. Mais que isso: o estudo de gênero pôde mostrar que não só da sexualidade depende a identidade de um homem ou de uma mulher, mas de vários fatores políticos, culturais, religiosos e históricos que formam a multiplicidade do próprio termo. “A pretensão é, então, entender o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos” (LOURO, 1997, p. 24). Assim, quando falamos em construção de gêneros, estamos nos referindo a algo que se opõe a essas idéias deterministas; falamos da produção social dos sentidos do que é masculino e feminino, como um processo que vem se desenrolando ao longo de gerações.

Reportando- nos novamente para a autora e obra, sabe-se que desde muito cedo Lygia Fagundes Telles já demonstrava interesse pela condição da mulher na sociedade. Na infância, escrevia histórias curtas em cadernos escolares sob a influência das empregadas da casa, ouvindo-as e criando as suas próprias fantasias. Mas foi no ano de 1954 que publicou o seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, considerado pela crítica em geral como o marco de sua maturidade intelectual. Em entrevista ao *O Globo* Lygia pronuncia acerca dessa obra:

Um livro que me ensinou a liberdade de escrever. Não me detive em qualquer limite nas personagens, na temática. É um livro corajoso para a época, tem como protagonistas um impotente, uma lésbica, e todo tipo de relacionamento difícil. Não hesitei diante de nenhuma personagem. Foi considerado escandaloso (TELLES, 1998, p. 1).

Uma suposta busca pela emancipação da mulher fica subjacente à obra, justamente na abordagem dos conflitos de mulheres, que questionam seus papéis e anseiam por suas autonomias. Segundo Suênio Campos de Lucena, O livro chama atenção pela quantidade de temas, como o adultério e a loucura de Laura; a rejeição vivenciada pela protagonista Virgínia, entre a infância e adolescência, a impotência do personagem Conrado, a homossexualidade de Letícia, entre outros (LUCENA, 2008, p.158-159).

Sendo assim e diante da nossa proposta que pauta-se na análise das representações de gênero e sexualidade feminina na obra *Ciranda de Pedra*, faz-se relevante contextualizar historicamente a obra de Lygia Fagundes Telles.

As décadas de 1950 e 1960 representaram um período de efervescência cultural e transformações sociais, em especial no cenário urbano paulista. Os anos de 1950 iniciaram trazendo ares de modernidade, crescimento e desenvolvimento urbano, inovações tecnológicas. Tudo isso de mãos dadas com ideários conservadores⁴ de que a mulher, principalmente a mulher de classe média burguesa, deveria dedicar-se ao marido, aos filhos e aos trabalhos domésticos, enquanto ao homem caberia a tarefa de sustentar este lar. Esses ares da modernidade, contudo, não pouparam essas mulheres dos anos de 1950 dos reflexos do pensamento estereotipado do final do século anterior. De acordo com Carla Bassanezi as distinções entre os papéis femininos e masculinos, continuaram nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o “chefe da casa”. Se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina, impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico, também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres principalmente burguesas, ao lar e a tais valores tradicionais da sociedade. A mulher ideal era definida a

4 Os papéis sexuais são histórico e culturalmente construídos, muitas vezes em conexão com necessidades políticas e econômicas. Chega-se a um patamar onde as políticas, tratados científicos, normas culturais, padrões sociais e enfim, todo esse aparato de controle social é utilizado para definir como devem ser os comportamentos humanos. Enfim, pautando nesse entendimento, podemos dizer que os comportamentos e a sexualidade são controladas e vigiadas por meio de conselhos e normas que por sua vez, assumem tons e diretivas diferentes conforme os gêneros.

partir dos papéis femininos tradicionais como ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido, bem como, das características próprias da feminilidade, como o instinto materno, pureza, resignação e doçura. Ser mãe, esposa e dona de casa era assim, considerado o destino dessas mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar ainda faziam parte da essência feminina (BASSANEZI, 2003, p. 607-608).

Acerca da sexualidade, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. Essa moral sexual dominante dos anos de 1950 exigia das mulheres solteiras a virtude, muitas vezes confundida com ignorância sexual e, sempre, relacionada à contenção sexual e à virgindade. Em nome da manutenção da pureza das jovens burguesas, era comum que muitas das informações a respeito da sexualidade humana chegassem a elas marcadas por censuras, reservas, silêncios e preconceitos (BASSANEZI, 2003, p. 608-609).

O parâmetro médico-sanitarista nesse contexto ainda se fazia presente, fazendo com que, segundo Maria Izilda Matos “costumes e hábitos cotidianos, os prazeres permitidos/proibidos e a sexualidade seguissem o parâmetro médico-sanitarista⁵.” MATOS (2003, p. 110). Ainda nesse período, era considerado cientificamente comprovado o controle exercido por útero e ovários sobre o comportamento social e moral da mulher, acreditando-se inclusive que os órgãos do aparelho reprodutor e o cérebro não poderiam se desenvolver simultaneamente (MATOS, 2003, p. 114).

O romance em questão foi a primeira obra literária de Lygia Fagundes Telles e foi publicado em meio a esse contexto, onde a mulher burguesa figurava o alvo das representações e de construções simbólicas arraigadas no preconceito, nas desigualdades sociais, na diferença binária dos sexos, e das questões de gênero. A sociedade paulistana burguesa da segunda metade do século XX é o universo retratado nessa obra de Lygia Fagundes Telles. A narrativa dá ênfase e está centrada num acontecimento familiar, a separação de uma família de classe média. A partir desse acontecimento, Lygia narra uma

5 Para Foucault a partir desse momento, uma rede sutil de proliferação de discursos, saberes, prazeres e poderes sobre uma verdade acerca do sexo passou a funcionar. Esse poder exercido pela inventividade e produção de métodos e procedimentos de controle sobre os corpos surgiu, a partir do início do século XIX, com o aparecimento das tecnologias médicas de sexo. Pode-se dizer então de um *biopoder*, ou seja, de uma organização do poder sobre a vida, agindo por meio de mecanismos disciplinares sobre os corpos, e mecanismos regulamentadores, que agiram sobre a população. Isto posto, as populações passaram a ser normatizadas e controladas segundo os valores burgueses e capitalistas os quais, através do dispositivo da sexualidade, naturalizam o sistema de sexo/gênero/desejo/práticas sexuais. As categorias do sexo, do desejo e da sexualidade passaram a se manter em uma relação coerente, segundo os parâmetros estabelecidos pelo modelo. FOUCAULT, 1988.

série de desventuras da personagem Virgínia. E é do ponto de vista dessa menina, deslocada e solitária, que se narram os dramas ocultos sob a superfície polida da família.

Em meio a um contexto de crise de uma ordem burguesa patriarcal, Lygia capta, registra e representa o drama da construção social da mulher como sujeito e o duplo conflito que daí advém e que a divide: o desencontro entre o desejo de construir uma identidade que a defina como sujeito íntegro e a superação das limitações sociais impostas pelos papéis de gênero. Os conflitos que se encerram e se desdobram, recorrentes nesse romance de Lygia Fagundes Telles, prenunciam uma desestruturação maior que vai se instaurar a partir de meados do século XX, revelando as profundas crises de identidade que marcam os sujeitos individuais e sociais. Nesse sentido, Lygia parece questionar um modelo familiar patriarcal desgastado, em que aos valores conservadores que reproduzem uma repressora socialização dos sujeitos se aliam às difíceis relações de gênero.

As personagens de *Ciranda de Pedra* subvertem essa condição ao longo da narrativa que é desenvolvida num interessante jogo construído em torno da tensão familiar entre as irmãs Virgínia, Bruna e Otávia. A “ciranda”, um círculo de cinco anões feito de cimento e instalado no pátio da casa, representa a família e os amigos de Bruna e Otávia, formando um circuito fechado, proibido para Virgínia.

Virginia na primeira parte da obra representa uma menina conflitante, rejeitada, solitária e triste. Filha de pais separados Laura e Natércio, ela vive com seu “padrasto”, que posteriormente descobre ser seu pai, o médico Daniel, e com sua mãe. É uma grande aliada de Laura, apesar de pouco se aproximar dela devido aos seus raros momentos de lucidez. Na segunda parte da obra, após a morte de sua mãe, Virgínia mais adulta e confiante, volta do internato à casa da família. A partir desse momento Virginia passa a representar a mulher que transgrediu de uma posição de ingenuidade a uma situação de independência, saindo de casa para estudar e amadurecendo com as suas frustrações através das situações que lhe foram apresentadas. Apesar de inserida em uma cultura em que a virgindade ainda era vista como selo de honra e pureza feminina, essa personagem passa a se relacionar sexualmente de forma livre e sem culpa, como pode ser percebido num trecho de diálogo entre Letícia e Virginia, no qual Virginia declara ter passado a noite com Rogério: - Ouça Letícia, eu não amo Rogério, fiz isso só para me esfrangalhar. Fiz assim a frio entende?

Por meio desse discurso podemos perceber que Virgínia rompe com as amarras que a mantinham sob as normas daquela sociedade que estabeleciam um tipo de mulher ideal, dotada de uma natureza feminina, demonstrando por sua vez, uma experiência sexual descompromissada, sem amor e sem importância. Nesse caso, concordamos com Stuart Hall

de que o sujeito não possui um centro de coesão e assim “assume várias identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em torno de um “eu” coerente” (HALL, 2006, p. 13). Podemos ver por meio dessa personagem o descentramento do sujeito que refuta a ideia de um “eu” unificado, racional que não se modifica desde o seu nascimento. O que importa aqui considerar é que tanto na dinâmica do gênero como na dinâmica da sexualidade as identidades são sempre *construídas*, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento. Não é possível fixar um momento seja esse o nascimento, a adolescência, ou a maturidade que possa ser tomado como aquele em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja “assentada” ou estabelecida. As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação (LOURO, 1997, p. 25-26).

Vale ressaltar ainda, as demais personagens femininas que não se enquadram nos padrões ditados pela sociedade, como é o caso da jovem senhora Laura, mãe das três personagens, Virgínia, Bruna e Otávia. Laura, após ter sido descoberta a sua traição com o médico Daniel, sai de casa. Devido à infidelidade e a quebra dos padrões dessa sociedade burguesa, na qual estava inserida, Laura enlouquece. Por “manchar” a honra da família, ela constantemente é reprovada por suas filhas Bruna e Otávia. Isso fica perceptível numa conversa acerca do estado mental de Laura onde Bruna diz para Virgínia:

- Não podia deixar de acontecer isso, Virgínia. Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal. (TELLES, 1996, p.34).

Esse discurso proferido pela personagem Bruna, pauta-se num discurso moral e religioso acerca do pecado do adultério e da sua penalidade presente na passagem bíblica, evidenciando também a grande influência da Igreja católica sobre a formação da sociedade, uma vez que essa personagem acredita que sua mãe está sendo “castigada”, através da loucura, por ter cometido o adultério. No fragmento discursivo: “Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres”, evidencia-se a reprodução de um discurso cultural e hegemônico iterável??? por aquele contexto histórico patriarcal burguês que idealizou a mulher aos cuidados do lar, da família e do esposo. Os sentidos discursivos no trecho acima são assim, performativos, pois foi em contextos históricos de dominação masculina que a mulher foi reduzida a esfera privada, portanto, a esfera doméstica. Observamos deste modo aqui, que ocorre uma construção de estereótipos de gêneros, constituídos sob uma ótica masculina/ falocrática, uma lógica

dominante⁶. Tais estereótipos persistem em contextos históricos diversos, para além do instante em que foram produzidos ou emitidos, pois o estereótipo tanto precisa de fixação, como também de repetição, tal repetição segundo Butler é possível através da interabilidade, presente em nossa linguagem (BUTLER, 2000).

A personagem Laura representa a mulher adúltera, que enlouquece por fugir aos padrões da sociedade. O não enquadramento dessa personagem ao modelo feminino burguês a levou à loucura e à reclusão. As origens de seus distúrbios mentais encontram-se estritamente vinculados ao discurso médico e ao imaginário social burguês constituído a partir das formulações da medicina do século XIX, em que todos os males do corpo feminino foram associados ao útero. A loucura feminina sob essa visão teve relação direta com a sexualidade, como nos esclarece Magali Engel “a satisfação das exigências dos instintos sexuais através das relações ilegítimas serviria apenas para agravar as crises nervosas ou histéricas, podendo provocar loucura ou até mesmo a morte” (ENGEL, 2003, p. 355). Tais mulheres, segundo os registros clínicos, ficavam loucas irrecuperáveis, devido o exercício inadequado da sua sexualidade, visto muitas vezes como “um desvio”.

Inserida em uma sociedade em que a Igreja pregava a fidelidade e indissolubilidade do casamento, numa época em que valores burgueses largamente difundidos consideravam o casamento e a família nuclear o pilar de sustentação de uma sociedade saudável, em vias de progresso, Laura rompe com esses valores revelando-se um feminino contestador desses padrões e códigos tradicionais impostos.

Igualmente interessante na obra é Otávia, uma artista plástica, distraída e irônica, dedicada à pintura e a alguns amantes ocasionais, mantendo relações sexuais com vários homens. Essa personagem não demonstra nenhum interesse pela união matrimonial, como podemos perceber em uma de suas falas em que expressa a sua opinião sobre casamento: “E se falasse nisso, ah, que prosaico, que burguês! Ora, casar...” (TELLES, 1996, p. 138). Num contexto em que segundo Carla Bassanezi, ser mãe, esposa e dona de casa era considerado o destino natural da mulher burguesa (BASSANEZI, 2003, p.609), podemos observar por meio da passagem discursiva acima, Otávia contestando a historicidade dessas relações desiguais entre os gêneros quanto a instituição do casamento enquanto norma a ser seguida. Desse modo, essa personagem ressignifica sentidos históricos que foram naturalizados, uma vez que,

6 Discursivamente, os enunciados dessa personagem constroem sentidos na medida em que se encontram inseridos nas redes de memória socialmente construídas a que se filiam os sujeitos, elaborando imagens estereotipadas de quem são homens e mulheres e constituindo-se em espaços de deslocamentos e de repetições.

sua fala estiliza uma personalidade que subverte, que não aceita a história de subjugação e submissão promovidas por uma ordem social oriundas de contextos históricos falocêntricos.

Otávia representa assim, a mulher sexualmente independente, que critica a insistência da sociedade no casamento como única opção para a realização feminina. Para essa personagem, essa instituição não tinha a menor significação. Ela representa ainda uma mulher descomprometida de sentimentos, os homens para ela servem apenas para satisfazer seus prazeres sexuais.

A outra irmã de Virgínia, Bruna, representa a mulher conservadora, baseada no modelo de família tradicional e nas convicções da Igreja, visto que, suas convicções são todas pautadas na Bíblia Sagrada. Ela casa-se com Afonso, com quem tem uma filha, criando a sua própria família. Entretanto, no decorrer da narrativa, ocorre uma mudança de comportamento nessa personagem: a esposa “tradicional” passa a manter relações extraconjugais com Rogério, amigo da família. Seu comportamento passa a ser contraditório, pois anteriormente repreendia a mãe, e acaba repetindo os mesmos atos de traição como meio de satisfazer os anseios pessoais disfarçados na instituição do casamento e nas “relações de aparências”, que mantém para atender às normas sociais.

Por meio da construção dessa personagem, Lygia contesta a tradicionalidade e auto-evidencia das identidades. Essa mudança de comportamento de Bruna conduz a outra mudança, a saber, a do processo de identificação, que, conforme Stuart Hall passa a consistir num processo mais provisório, complexo e variável, pois o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos. Em Bruna percebe-se assim um fluir de identidades temporárias e por vezes conflituosas entre si, uma vez que ela encontra-se dividida entre assumir o papel que lhe é designado socialmente como “natural” e expressar suas verdadeiras vontades. Essa noção se justifica porque segundo Stuart Hall “(...) há dentro de nós identidades contraditórias, empurrando nos em diferentes direções, de tal modo, que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p, 13).

Sendo assim, diante desse movimento dos sujeitos e de suas identidades, Lygia parece comungar com o pensamento de que os processos de identificação têm levado os sistemas de significação e representação a se multiplicarem, tornando as identidades mais temporárias, instáveis, deslocadas e desconcertantes. O nosso entendimento é o de que essa noção de deslocamento atende à perspectiva de gênero que elegemos para essa investigação. Segundo essa perspectiva, matrizes rivais de gênero subvertem e deslocam a matriz heteronormativa, e conseqüentemente, o poder sexista discriminatório é deslocado e novas identidades de gênero são constituídas. Assim, não existe apenas uma força determinante no

processo de construção das identidades nas construções das personagens Lygianas, mas uma infinidade de núcleos e influências. A nosso ver, Lygia Fagundes Telles ao construir tais personagens parece basear-se na ideia de que o processo de produção das identidades de gênero não consiste numa projeção de “essencialismos” discursivos, pois nessa perspectiva essencialista a identidade do sujeito seria fixada, estabilizada, sendo somente por meio de uma perspectiva não- essencialista que poderemos compreender a emergência de múltiplas identidades que deslocam, mobilizam e subvertem.

Essa cisão entre os modelos de feminilidade herdados da tradição patriarcal e a construção de novas representações da mulher é bastante evidente, também, na personagem Letícia, irmã de Conrado, que era apaixonada por Afonso, marido de Bruna. Ao ser rejeitada por ele, inicia-se nos esportes e torna-se uma tenista famosa. Com o passar do tempo, ela percebe a sua atração por mulheres e decide morar sozinha. Através dessa personagem, a autora desenvolve a temática da homossexualidade, da mulher que assume a sua opção sexual frente à sociedade patriarcal e machista. Podemos enxergá-la como nova face da representação da homossexualidade feminina frente a uma representação que vitimou essa mulher, que a considerava doentia e desprezível, imagem esta tão bem representada pela literatura naturalista e demais obras que retrataram o assunto. Essa personagem consegue se definir em um espaço alternativo, em um espaço só seu de expressão e subversão da ordem preestabelecida. Supomos ainda que Letícia desloca, subverte e desconstrói sentidos linguístico-discursivos, oriundos de contextos históricos patriarcais.

Entretanto, ao analisar um diálogo entre Conrado, irmão de Letícia, e Virginia, que por sinal era amiga de Letícia, fica perceptível as marcas do preconceito arraigado em Conrado em relação a sexualidade da irmã:

- Não a procure muito, Virgínia. Você sabe, ela [Letícia] teve um grande desgosto com o casamento de Afonso [por quem ela fora apaixonada] e isso a transtornou demais. Assim que nos mudamos para a chácara, cheguei a pensar que pudesse ainda se recuperar. Mas já era tarde. Quando veio me avisar que preferia morar sozinha, olhei-a e vi que de fato era o melhor a fazer. Não a reconheço mais, nem ela a mim, decerto. Ela não é uma boa influência para você. (TELLES, 1996, p. 123).

O que nos interessa do diálogo acima, é verificar a posição discursiva⁷ de Conrado, que demonstra fortes marcas do discurso proferido pela sociedade patriarcal burguesa,

7 De acordo com Eni P. Orlandi, na obra *Análise de Discurso*, a forma histórica de um sujeito assim como a ideologia da sociedade em que vive esse sujeito, podem alterar a percepção sobre determinados discursos. Para essa autora, a ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O sujeito é interpelado pela ideologia para que se produza o dizer. ORLANDI, 1999. Pela análise discursiva desse *corpus*, foi possível observar que há fórmulas legitimadas e estabilizadas no imaginário social acerca dos estereótipos femininos

instituição esta que repetia as “verdades” emanadas do poder a qual via a homossexualidade feminina como um desvio, ou ainda como um problema social que deveria ser extirpado em prol do modelo de feminilidade proposto para a época. Esse personagem reproduz tais sentidos, pois o sujeito não escapa à força da historicidade. Contudo é importante ter em vista que *Ciranda de Pedra* teve sua primeira publicação em 1954, o que poderia justificar a atribuição à opção pela homossexualidade como uma frustração amorosa e, a Letícia como ameaça aos “bons costumes”. A performatividade de gênero está reiterada no discurso de Conrado acerca da sexualidade da irmã, essa performatividade é produto de uma tecnologia social regulatória burguesa que torna o corpo objeto constante de vigilância e ao mesmo tempo, de desprezo social quando não enquadrado nos moldes performativos inteligíveis⁸. Assim na perspectiva Butleriana a construção da matriz heterossexual como norma é uma cilada do discurso performativo e citacional⁹ em torno dos gêneros inteligíveis. A presença de um corpo que incomoda as fronteiras epistemológicas da aparência e da performatividade de gênero é representado pela personagem Letícia, personagem esta dotada de uma sexualidade que nega o lugar hegemônico na constituição do comportamento, aparência e sexualidade. O gênero em Letícia¹⁰ tem o papel enunciador de uma ética subversiva para com a inteligibilidade da matriz heterossexual (BUTLER, 2000).

produzindo processos de repetição e de deslocamentos. Esses estereótipos aparecem inscritos em uma memória discursiva e ficam atrelados ao cumprimento de “papéis sociais” que seriam “próprios” do homem e da mulher, remetendo a construções culturais e históricas que, no discurso, vão (des)estabilizando sentidos inscritos em um imaginário secular e historicamente elaborado sobre a questão do gênero.

8 Gêneros inteligíveis para Judith Butler consistem naqueles pelos quais as relações de coerência e continuidade entre os conceitos de “sexo”, “gênero”, “prática sexual” e “desejo” são instituídas e mantidas. Portanto, o que podemos observar é que a identidade é estabilizada e assegurada por esses conceitos. BUTLER, 2003, p.38. Nesses termos, tudo que se encontra fora da heterossexualidade compulsória, é transgressor e, portanto, enquadra-se no campo do ininteligível.

9 Para Butler, seria então uma repetição estilizada de determinado discurso que cria a ilusão do que seria “natural” para o corpo sexuado. As normas que regem o gênero (com força de lei) e impõem ideais de gênero exercem uma violência mundana sobre esses corpos performativamente produzidos a partir de um poder normativo. BUTLER, 2000. Em outras palavras, para Butler, ser homem ou ser mulher, ser heterossexual ou homossexual, não são categorias imanescentes, pois não existiria uma essência, digamos, masculina que precederia a existência do indivíduo do gênero masculino: masculino seria quem se comporta de acordo com os padrões de comportamento culturalmente definidos como masculinos. Mais ainda, se não existe uma natureza pré-existente das identidades de gênero, então não existem atos sexuais verdadeiros ou distorcidos, e a própria noção de “gênero verdadeiro” revela-se uma manobra destinada a impor a dominação masculina e a heterossexualidade compulsória.

10 Na perspectiva teórica de gênero de Rosi Braidotti, podemos pensar essa personagem que transgredir e subverte a ordem heteronormativa como um “sujeito nômade”, como aquele que abandona toda a ideia, desejo ou nostalgia de fixidez e manifesta o desejo de uma identidade feita de transições e mudanças, nestes termos, o nômade além de ser um viajante, pode ser um sujeito que quebra as regras sociais pré-estabelecidas e frequentemente encontra formas de resistência contra a estrutura heteronormativa (BRAIDOTTI, 2002). Tânia Swain corrobora com esse argumento, ao nos dizer que num mundo de representações sociais, onde os seres se definem pelo corpo sexuado e pelas práticas sexuais, uma identidade nômade desfaz as polaridades e as

Podemos dizer deste modo, por meio da análise deste corpus documental que a escrita de Lygia Fagundes Telles estrutura em torno das relações de gênero ao romper com a dicotomia masculino x feminino, descortinando assim um cenário que é muito mais complexo. Essa tentativa de superação da lógica binária é de extrema relevância para a construção de um novo olhar, aberto às diferenças que se encontram à margem da matriz heterossexual compulsória. A relação história-sexualidade e gênero e sua articulação a partir da literatura permitiram, sobretudo, a percepção de práticas discursivas que emergiram em um determinado momento constituindo sujeitos, valores e modos de comportamento.

É nesse sentido, por meio das representações das personagens Virginia, Otávia, Bruna, Laura e Letícia, personagens tidas como transgressoras, que a autora contribui para a desconstrução dos papéis de gênero na sociedade, mostrando como as formas de compreender essas relações vêm sofrendo mudanças. Nesse processo de leitura, a construção dessas subjetividades caminha assim, em um labirinto de diversas possibilidades.

REFERÊNCIAS

BASSANEZI, Carla. As mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, E. M. (org.). BASSANEZI, C. (coord.). **Historia das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2003.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. **Labrys**, nº 1-2, julho/dezembro 2002.

BUTLER, Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, G. L.(Org). **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. 2 Ed. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

_____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

DE LAURETIS, Teresa. "A tecnologia de gênero". In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. . In: DEL PRIORE, E. M. (org.). BASSANEZI, C. (coord.). **Historia das mulheres no Brasil**. Sao Paulo: Contexto, 2003.

hierarquias, solapa as bases do sistema de sexo/gênero, desvelando a tragédia e a triste comicidade do assujeitamento ao “verdadeiro sexo”, às essências humanas instituídas e narradas em história. SWAIN, 2000, p.77.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

JODELET, D. Representação social: um domínio em expansão. In: _____ (org). **As representações Sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LUCENA, Suênio Campos. Lygia Fagundes Telles – a pessoa e a escritora. In: **Durante aquele estranho chá** – perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MATOS, Maria Izilda S. Delineando corpos: a representação do feminino e do masculino no discurso médico. In: **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002.

PIRES, Roberto Paulo. Dama definitiva, Lygia Fagundes Telles relança obra e retoca inédito antes de brilhar no Salão do Livro de Paris, O Globo, Disponível no site:

<http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_dama_definitiva.shtml?biobiblio>. Acesso em: 12 de agosto de 2012.

SWAIN. T. N.(Org.). A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. **Textos de História**. Dossiê Feminismos, teorias e perspectivas. Brasília, Edunb/PPGHI, v.8, n.1-2, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. 31 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

_____. **Durante aquele estranho chá** - perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.